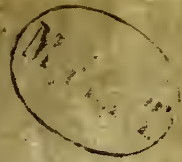


Th. Boers.
Delft 1883.

MUZYKAALE SPRAAKKONST;

OF

Duidelyke AANWYZING *en* VERKLAARING *van allerhande* weetenswaardige dingen, *die in de geheele* MUZYKAALE PRACTYK *tot eenen* grondslag *konnen verstrekken.*

OPGESTELD

DOOR

JACOB WILHELM LUSTIG,

Organist van de Groote Kerk
te *Groningen.*



TE AMSTELDAM,

Gedrukt by A. OLOFSEN, Boek- en Muzyk-
verkoper, in de Gravestraat, 1754.

VOORREDE

aan den Bescheiden

LEEZER.

Dit beloofde werkje verschynt des te eerder en gemoedigder, dan de *Inleiding* (tot welke de aangewende kosten door de grootmoedigheid myner EDELE MOOGENDE H. HEEREN REGENTEN daadelyk zyn vergoed, *Welken* ik hier mede opentlyk dank zeg) by menig schrander Kenner en beminnaar der Muzyk de verwagte goedkeuring volkomen gevonden, en er tot dus verre niemand iets tegen ingebragt heeft. Wordt nu de Muzyk billyk *toonspraak* genoemd, gelyk ik zulks in 't gemelde werk §. 302. meen betoogd te hebben, zo behoeft het niemand vreemd te dunken, dat men er eene *spraakkonst* op houdt. Schoon de taalen door 't gemeen, niet door spraakkonstenaars zyn uitgevonden, deeze hebben evenwel, op 't gebruik der beschaafdste lieden naauwkeurig lettende, naderhand vaste regelen, aangaande het goede en kwaade gebruik, aangeweezen, en dus den grond gelegd zo wel tot de verzekerdheid van beschaafden, als voornamelyk, tot de beschaaving

van onoplettenden, welker misvattingen in 't spreeken, leezen en schryven, voor dien tyd zekerlyk verschoonbaar waren. Verschoonlyk is derhalve de bykans algemeene onkunde, in dingen het weezentlyke der muzykaale practyk betreffende, om dat er tot nog toe niemand aan de Nederlandsche Muzykoeffenaars eene bruikbaare muzykaale letterkonst voorgelegd heeft. Ontfang dan in toegenegenheid deeze eerste schets, die ik, om den muzykliefhebberen hierin gewillig te hulp te komen, U hier mede aanbiede, en van de welke ik my verzekerd houde, dat ze niet alleen weetgierigen zeer aangenaam en dienstig weezen zal, maar ook met 'er tyd door anderen kan worden overtroffen. Scheen de Inleiding, by zommige hoofdstukken, wegens gebrek van nooten, menig een lantaarn zonder Kaars, ik heb hier tot de vergoeding van zulk gebrek thans een goed begin gemaakt. Doch, aan de beschryving van de muzykaale *harmony*, gedeeltelyk tot de letterkonst behoorende, is het nog niet toe gekomen, om dat deeze wydloopige stoffe billyk eene byzondere verhandeling, en veele voorbeelden in nooten, vereischt. Het zelfde verstaat zig van de muzykaale uitdrukking der *redenkonstige figuuren*, waarvan ik in de Inleiding §. 230. gewag maak: dit alles blyft nog uitgesteld,

eens-

eensdeels, om dat zommigen een groot boek eenen grooten last pleegen te noemen; anderdeels, om dat men de harmony kan aanmerken als de muzykaale *redenkonst* (Logique), het waare en valsche aanwyzende, maar de Compositie, beneffens de gemelde figuuren, als de muzykaale *redenrykkonst* (Rhetorique), en dus als stoffen van de spraakkonst onderscheiden, ja, boven dezelve verheven; en ik, tot het eene en 't andere reeds vry wat materiaalen in voorraad hebbende, den nederlandschen muzyklief hebberen in 't vervolg nog byzondere verhandelingen, ten minsten aardige schetsen, er van hoop te leveren. Wie inmiddels de gronden der bygebragte regelen begeert te vatten, dien wyze ik, by gebrek van bondiger geschriften, door de verkorte woorden Inl. §. of ibid. §, tot myne Inleiding; gelyk de overige zonder byvoeging aangetrokken §§ tot deeze Spraakkonst haar opzigt hebben. Geoeffenden dienen geenzins kwaalyk te neemen, dat er ook eenige dingen, hun misschien overlang bekend, tot behulp van onkundigen, invloeien; veel min, dat ik, tot opheldering van verscheiden gewigtige zaaken, te mets gemeene voorbeelden bybreng. Verstandigen zullen dezelve nochtans behoorlyk weeten toe te passen, en my voldoet, dat 'er langs deezen weg des

te meer liefhebbers deel aan konnen neemen; betuigende opregtelyk, dat niets vieriger wensch, dan tot den aanwas der muzykaale practyk, tot het betamelyk gebruik van dezelve, en tot het voeden van den weetlust aller muzykbeminnende en welmeenende Konstgenooten, naar uiterste vermoogen, de behulpzaame hand te bieden. Keur myn bedryf *goed*, zo Gy wilt; en *kwaad*, by aldien Gy zulks met bondige reden vermoogt.



TAFEL

DER

VERHANDELDE

ONDERWERPEN.

Van

Nota 1. De kruisjes onder zekere nooten van tab. X, fig. 153. 165. 166. 167. 168, die in de eerste proef eenige byvoeging hebben zullen aanduiden, zyn hier by misvatting ingesloopen.

Nota 2. Vermits de *doorgestreepte maattekens* C en 2 by de Drukletteren niet konden gevonden worden, heeft men pag. 105, 106, 107, 110. enz. het eerstgemelde door *C, en het andere door †2 uitgebeeld.

M U-

MUZYKAALE SPRAAKKONST.

INLEIDING.

§. 1.

MUZYKAALE SPRAAKKONST *bestaat uit aanwyzing en kennis van zodanige toonen, tekenen, konstwoorden, samenvoegingen en regelen, als er tot voortbrenging van lieflyk maatgezang in 't gemeen vereischt worden.*

§. 2.

Zulk maatgezang, 't voorwerp en oogmerk myner bespiegeling, verbeeldt redeneeringen, door *toonen* voortgebragt, en deeze, als de muzykaale stoffe, uit zekere lettergreepen en letteren, op zekere wyze samengesteld, verdienen alvoorens eenige byzondere aanmerkingen: des komt het hier inzonderheid aan 1) op een gedeelte der *Harmonyk*; 2) op de *Muzykaale Tekenkunde*, en 3) op allerhande theoretische en practykaale stellingen, de vereischte aaneenschakeling en uitvoering van maatgezang betreffende.

§. 3.

Noopende de Harmonyk, van bruikbaare toonen in 't gemeen handelende, ik heb in myne Inleiding

tot de Muzykkunde (§.104.105. 115--138.141--183) hunne afdeelingen en voornaamſte eigenſchappen reeds aangeweezen, des komen hier de overige deelen in overweeging, by de welke men door nooten demonſtreert, en van de welke het gros der muzykoeffenaaren meerder nuttigheid zal konnen trekken; namelyk, hoe ze in nooten uitgebeeld en benoemd worden, als meede, hoe men ze, van elkander ſchiftende, tot zekere Klankgeſlachten en grondtoonen brengt.

§. 4.

DOOR MUZYKAALE TEKENKUNDE (Muſica ſignatoria) *verſtaa ik, kennis van zodanige tekenen en konſtwoorden, als men tot het opſtellen en uitvoeren van opgeſtelde muzykſtukken gebruikt.* Deeze term beduidt in een' *ruimen* zin, kennis van alle eertyds gebruikte en hedendaags gebruikelyke muzykaale figuuren, derzelver benoemingen, en overige konſtwoorden; maar in een' *naauwen*, gelyk ook hier, kennis van zulke, als in Europa in 't gemeen, en byons en nabuurige Natiën in 't byzonder zyn ingevoerd. Ja, dit gedeelte kan insgelyks verſtrekken tot de aanwyzing eener vaſte ſpelling, en behoorlyke uitdrukking in geſchriften, gemerkt er tot de volledige oeffening eener taal, goede *Lees- Spraak-* en *Schryfkonſt* vereiſcht wordt.

Van 't hedendaags gebruikelyk NOOTEN-GESTEL.

§. 5.

Een balk van *vyf ſtreepen*, eertyds met de bewoording van een *Muzykaal Syſtema* vereerd, wordt, tot behulp der muzykaale practyk, billyk als iets onver-

verbeterlyks aangemerkt (Inl. § 280.): om dat vyf, zig gemakkelyk laaten onderscheiden, zelfs ongelyk ligter als ses, vermits er in vyf, een middelste is, die aan 't oog geduurig tot een leidsman verstrekt; en men echter op *vyf streepen en ses spatien* niet alleen een Octaaf, by voorbeeld, A, a, maar ook twee Quinten, neem eens, A, e; e, b, kan uitdrukken.

Van de MUZYK-NOOTEN *in 't gemeen.*

§. 6.

Een *Muzyk-Noot* is een teken, 't welk, met betrekking op den voorgestelden muzyksleutel, door de *standplaats*, de *laagte en hoogte*, en teffens door de *gedaante*, *zekere bepaalde duurzaamheid der toonen* aanwyst. Tot deeze overaardige vinding, om twee dingen van zulk eenen verschillenden aardt door één teken aan te duiden, zal het rond b teken, of veeleer een *nul*, uit welke het zelve zynen oorsprong heeft; de eerste gelegenheid hebben gegeeven (Inl. §. 282.) Men kan namelyk eener nul, cieraads halve iets langwerpig getrokken, eenen steel of staart byvoegen; den kop der noot uitvullen of zwart maaken; aan den staart eener uitgevulde noot één, twee, drie of meer haakjes trekken; dus stelde de uitvinder, dat van seven nooten, in Tab. I. Fig. 1. zig vertoonende, *ieder naastvolgende de helft der duurzaamheid van de onmiddelyk voorafgaande* zoude aanduiden. Hier uit is gemakkelyk af te neemen, dat de voorslag (*a*), om enkelyk getallen, 1. 2. 3. 4. enz. in plaats van streepen en nooten te gebruiken, gansch geene aanmerking verdiene.

a) JOHN FRANCIS *de la Fond*, a New System of Muzyk, London 1725.

Van de MUZYK-SLEUTELEN.

§. 7.

Een Muzykſleutel is een teken, 't welk op zekere ſtreep des nootengeſtels, en door zekere figuur, één van de drie bekende toonen f, $\bar{c}$ *of* $\bar{g}$ *aanwyſt.* Er zyn allerhande bevattelyke *laage*, *middelbaare* en *hooge toonen* in de muzykaale practyk gebruikelyk, (Inl. §. 76, 77), doordien *vyf octavenruimten* (Ibid §. 111), neem eens van C tot $\overset{\equiv}{c}$, of van contra G tot $\overset{\equiv}{g}$, of van contra F tot $\overset{\equiv}{f}$, reeds 36 natuurlyke toonen (Inl. §. 108), inſluiten. Doch, nooten zonder ſleutelen laaten in 't onzekere, wat ſlach van toonen, laage, middelbaare of hooge, 'er gemeend worden. Gelyk nu het onbekende zig ſlegts door iets bekends laat ophelderen, de ſleutel wyſt *op*, niet tuſſchen, zekere ſtreep, en door zekere gedaante, één van de drie zogenoemde *Sleutelklanken* aan, namelyk, ongeſtreept f, of eengeſtreept $\bar{c}$, of eengeſtreept $\bar{g}$. Dus geraakt men in ſtaat om niet alleen het beoogde ſlach van toonen terſtond te ontdekken, maar ook, van ſtreep tot ſpatie, en van ſpatie tot ſtreep met a. b. c. d. e. f. g. voorttellende, uit één' gegeeven toon de naaſt aangrenzende, zo veel 'er van dezelve in elf nootenruimten plaats vinden, te kennen en als te *ontſluiten*.

§. 8.

Er moeten verſcheiden muzykſleutels weezen; om dat 'er zeer verſcheiden bevattelyke toonen gebruikelyk zyn, terwyl ons nootengeſtel, zonder byvoeging van beneden- of bovenſtreepjes, niet meer dan elf ruimten vervangt, en de klaare onderſcheiding

ook

ook geenzins meer dan vyf ſtreepen toelaat. Er was namelyk geen muzykſleutel van nooden, by aldien men t'elkens zo veel ſtreepen onder elkander ſtelde als een muzykinſtrument toonen kan leveren, by voorbeeld, 49 voor de benedentoetſen van de vier octavenruimten eens Claviers; doch het ſpreekt van zelve, dat zulks ganſch niet raadzaam zoude weezen. Dienvolgens, iets muzykaals te willen uitvoeren, zonder de vereiſchte ſleutels in de magt te hebben, blyft even zo ondoenlyk, als geſlooten kaſſen zonder ſleutels te willen ontſluiten. Ook kan de moogelykheid, om teffens verſcheiden ſleutels naauwkeurig te kennen, niet in geſchil vallen, daar zelfs Huishoudſters met de ſtipte onderſcheiding van geheele boſſen ſleutels geenzins verlegen zyn.

§. 9.

De F ſleutels omringen de ſtreep, alwaar het f zal ſtaan, door twee ſtipjes [:]; de zogenoemde *laage Bas* vervangt dien toon op de vyfde of bovenſte ſtreep, zie Fig. 2; de *Bas*, op de vierde, Fig. 3; en de *hooge Bas*, op de derde, Fig. 4.

§. 10.

De C ſleutels onderſcheiden zig door een figuur, die, volgens de verſchillende gewoonte der Componiſten en Copiſten, nu en dan wat eenvoudiger of bonter voorkomt. De *Tenoor* vertoont het c̄ op de vierde ſtreep, Fig. 5; de *Alt*, op de derde; Fig. 6; de *hooge Alt*, op de tweede, Fig. 7; en de *Diſcant*, op de eerſte, Fig. 8; te weeten, ieder van deeze vier ſleutelen betekent het zelfde c̄.

§. 11.

De G ſleutels worden kennelyk door een bogt,

van die der c fleutelen genoegzaam verfchillende. De *Duitfche Viool-Sleutel* wyft het g̅ aan op de tweede ftreep, Fig. 9; en de *Franfche Viool-Sleutel*, het eigenfte g op de benedenfte of eerfte ftreep, Fig. 10.

§. 12.

Hier hebben wy dan *driederhande flach* en *negen foorten van muzykfleutelen*: namelyk, f, c̅, en g̅ fleutels; maar *drie* foorten van f, voor *laage toonen*; *vier* van c̅, voor *middelbaare*; en *twee* van g, voor *hooge toonen*.

§. 13.

Twee van deeze negen, verfchillen, niet in de letteren, maar gelyk kaffen van eenerlei floten in andere verdiepingen ftaande, flegts in hoogte van twee octaven: te weeten, de laage Bas (Fig. 2) heeft op de eerfte ftreep E, en de duitfche Vioolfleutel (Fig. 9), e̅; de Bas (Fig. 3), op de eerfte, G, maar de franfche Vioolfleutel (Fig. 10) g̅. Dus zyn 'er *feven verfchillende fleutels*; hoe treffelyk die eenen Muzykoeffenaar konnen te ftade komen, zal eerlang (§. 101) nader blyken. Inmiddels, wat grove misvattingen de bykans algemeene onweetendheid in deeze anders ligt bevattelyke muzykaale beginfelen heeft veroorzaakt, zulks gedenk ik in myne naaftvolgende *Verhandeling over 't Pfalmfpeelen*, tot den dienft van eenvoudige konftgenooten en liefhebberen gefchikt, onwederfpreekelyk aan te wyzen, in hoope dat dezelve, eens ter deeg ingezien, met er tyd verbeterd worden, en dus de nakoomelingen grondiger onderwys ontfangen moogen.

§. 14.

Wyders, hier dient nog in 't gemeen te worden

aan-

aangemerkt, voor eerſt, dat de uitdrukkingen *de* f, *de* c, *de* g ſleutel, in den mond van onderwyzeren niet verdraagelyk zyn, maar enkel verwarring baaren: men moeſt zeggen, *een* f, *een* c, *een* g ſleutel, daar immers ieder ſlach verſcheiden ſoorten heeft. Ten anderen, dat de benedenſte ſpatie in Fig. 2--10, duidelykheids halve zy vry gelaaten, daar men anders reeds elf natuurlyke toonen had konnen aanduiden. Ten derden, dat de getallen in ſeven verſchillende ſleutels (Fig. 2--8) onder zekere nooten bevindelyk, naderhand tot aanwyzing der halve toonen zullen verſtrekken. Ten vierden, dat ieder naaſtvolgende ſleutel (Fig. 2--10) een terts hooger gaa, als de onmiddelyk voorafgaande; te weeten, Fig. 2 begint met E; Fig. 3, met G; Fig 4, met B; enz. Ten vyfden, dat er in ieder ſleutel van een zelfde ſlach, des te *laager toonen* worden uitgedrukt, naar maate de ſleutel *hooger ſtreep* beſlaat; in tegendeel, des te *hooger toonen*, naar dat hy op een *laager ſtreep* verſchynt, om dat 'er in 't eerſte geval beneden meer- maar in 't tweede, minder ruimte voor laager toonen overig blyft. Ten ſesden, dat men aan de laage Bas (2) beneden drie ſtreepjes en boven één, en teſſens aan den franſchen Vioolſleutel (Fig. 10) beneden twee en boven twee ſtreepjes byvoegende, in deeze beide ſleutels reeds de toonen van contra F tot $\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$, en dus van vyf octavenruimten, konne uitdrukken. Voorts, de termen *Sleutels* en *Nooten* zyn hier, zonder byvoeging van 't woord *Muzyk*, toereikende, daar ieder genoegzaam begrypt, wat dingen wy te ontſluiten en te kraaken hebben.

§. 15.

Men gebruikt de *laage Bas* doorgaans op Contrabaſſen of groote Violoncellen; de *Bas*, tot zangſtemmen

men en allerhande inſtrumentmuzyk; de *hooge Bas*, voor Baſſetten, of zangſtemmen aan de tenoor nader komende, ook wel, om de bovenſtreepjes voor c̄ en d̄ te myden, op voetclavieren of Pedalen van Klokſpelen; de *Tenoor*, tot zangſtemmen en Violoncellen; de *Alt*, tot zangſtemmen, altvioolen en Viool de Gamben; de *hooge Alt*, of tweede Diſcant, in volſtemmige Chooren van Kerkmuzyk; de *Diſcant*, tot zangſtemmen, en in Duitsland gemeenlyk ook voor 't Clavier, om dat deeze ſleutel met de Bas net aaneen ſluit, en men dus de middelſtreepjes voor c en d kan miſſen, hoewel de zwaarigheid in de hoogte dan weer des te grooter is; den *Duitſchen Vioolſleutel*, door de Franſchen aldus genoemd, tot allerhande ſoorten van hooge toonen, namelyk, voor Zangſtemmen, Clavieren, Vioolen, Dwarsfluiten, Hoboën, Trompetten, enz.; en den *Franſchen Vioolſleutel*, op de Fluit à bec, als zynde derzelver laagſte toon f̲; insgelyks tot Vioolen, wanneer de konſt vry hoog ſtygt, gelyk men dan t'elkens één bovenſtreepje uitwint.

§. 16.

Aangaande de *benoemingen* der ſleutelen, de term *Bas* is afkomſtig van 't Griekſche woord *baſis* of grondſlag, gelyk ook de Italiaanſche en franſche woorden *Baſſe* en *Bas* laag of diep betekenen. Het woord *Tenoor* ſpruit van 't Latynſche, *tenere*, (houden, bewaaren, in de magt hebben), vermits deeze middelbaare, ernſthaftige ſtem, die men by mansperſoonen doorgaans ontmoet, tot het inſtellen, voorzingen en beſtieren eener zangwyze inzonderheid bekwaam gevonden wordt. De *Alt* draagt zyne benoeming van't Latynſche woord *altitudo*, hoogte, namelyk in vergelyking met de Bas eigen zynde

aan

aan deeze ſtem, die men echter, behalven by jongelingen en Caſtraaten of Gekapuynden, zelden ontmoet. Eindelyk, de term *Diſcant* wordt afgeleid van *dis vel bis cantat*, om te kennen te geeven dat deeze ſtem als met dubbele fraaiheid tot het gehoor kome. De Italiaanen noemen ze, uitneemendheids halve, *Canto*, als of ze den eernaam van *zang* alleen verdiende, en in 't gemeen *ſoprano*, afgeleid van *ſupra* of *ſopra*, betekenende boven, hoog, verhoogd, als of ze zeggen wilden *ſuprema vox*, *la voix ſuperieure* (*a*), de zangſtem, die voornamelyk met den lof van aanminnigheid gaat ſtryken. Deeze dingen, van §. 5. tot hier, zend ik uit de muzykaale tekenkunde vooraf, om dat ik tot de uitbeelding der intervallen het nootengeſtel, ronde of geheele nooten, en éénen ſleutel noodig heb, maar zonder verklaaring my er niet liefſt van mogt bedienen.

a) *Matheſon*, Kleine general-bas-ſchule, pag. 79.

Van de UITBEELDING *en* BENOEMING *der Muzykaale tweeklanken of* INTERVALLEN.

§. 17.

De bruikbaare muzykaale letters, of enkele toonen, *ſpruiten voort uit muzykaale lettergreepen*, namelyk, uit toonen van eenen bepaalden onderlingen afſtand, die men met één woord tweeklanken of *intervallen* benoemt. Het eerſte bekende muzykaal Inſtrument, de lyr of citer van Mercurius, leverde door de vier toonen, c, f, g, $\bar{c}$, twee quarten, twee quinten, en één octaaf (Inl. §. 200). De grondklank c geſteld zynde, vond men het $\bar{c}$ voor anderen behaaglyk, wegens de evenredigheid met c; het g, om dat die toon met c een quint, en met $\bar{c}$ een

een quart verwekte; en het f, om dat die met c een quart, en met c̄ een quint tot het gehoor bragt. Op dien voet kan men er naderhand hebben bygevoegd, d̄, de quint van g; d, de octaaf van d̄; a, de quint van d; ē, de quint van a; e, de octaaf van ē, en b, de quint van e. Dus had men reeds de tien natuurlyke toonen van c tot ē, aan allerhande verſchillende ſamenvoeging vatbaar (Inl. §. 223). Ondertuſſchen, ſchoon men by deeze eerſte werkzaamheid des muzykaalen gehoors en goeden ſmaaks, miſſchien op niets minder dagt, als dat dusdanige toonen daarom voor anderen behaagden, om dat ze uit de eenvoudigſte redemaaten beſtaan, die het menſchelyk verſtand zig ooit kan voorſtellen, en die men, volgens de ingeſchapen redelykheid, allenthalve, waar men ze ook ontmoete, voor fraai te achten zig als genoodzaakt vindt (Inl. §. 184. 357); ja, ſchoon men des tyds ganſch geen werk maakte van de benoemingen klanktrappen, lettergreepen, tweeklanken, intervallen, of iets diergelyks, het is evenwel zeker, dat men ieder enkelen toon met anderen vergeleek; dat de verkooren toonen ſlegts uit kracht van de aanminnige ſamenſtemming met anderen bevallig wierden gevonden, en dat wy aan deeze natuurwet voor altoos gehouden blyven. Er is derhalve geen klaar, veel min een duidelyk begrip van de muzykaale ſtoffe moogelyk, zonder dat van de Intervallen; des dien ik hier nog eenige eertyds bygebragte ſtellingen te herhaalen en nader op te helderen.

§. 18.

Er behooren twee enkele toonen tot één interval (Inl. §. 105): by voorbeeld, e en f maaken een' halven toon; f en g, één geheelen toon; e en b, één quint; e en ē, één octaaf; maar één geluid op zig zel-

zelven, zonder betrekking tot anderen aangemerkt, is ſlegts een klank, geen toon (Inl. §. 44, 45).

§. 19.

Men telt in de muzykaale letterkonſt geduurig van beneden naar boven, of van laager toonen tot hooger. Zo lang er namelyk enkelyk van één interval wordt gehandeld, konde men al zo wel neder- als opwaards rekenen, daar immers e zo wel een quint *met* b maakt, als b *met* e; doch, men handelt niet altoos van één, maar somwylen van verſcheiden te gelyk, en dan verſchilt het niet alleen grootelyks, van waar men ze afleide, maar de gewoone methode, van beneden, heeft zelfs haaren grond in de orde der natuur (Inl. §. 106). Dienvolgens, wil men *van* een' zekeren toon een interval opmaaken, de laagſte van twee komt geduurig in aanmerking als *prime*, of grondklank: by voorbeeld, de quint *van* A is e, doch de quint *van* e is niet A, maar b; en dus met alle overige.

§. 20.

De intervallen ontfangen hunne benoeming naar den afſtand, dien ze in nooten op acht onmiddelyk achter elkander volgende ruimten, 't zy ſtreepen of ſpatien, vertoonen (Inl. §. 112). Is ē prime, f̄ heet *ſecund*; ḡ, *terts*; ā, *quart*; b̄, *quint*; c̿, *ſext*; d̿, *ſeptima*, en e̿, *octaaf*. Vervolgens is f̿ weer ſecund, en g̿, terts van de octaaf e̿, ja, by aldien het op nadere onderſcheiding aankomt, dubbele ſecund en dubbele terts van de prime ē (Inl. §. 134).

§. 21.

Vergelykt men nu de acht natuurlyke toonen eener octavenruimte, niet met de prime, maar trapswyze,

wyze, of ieder toon met den naastvoorgaanden, by voorbeeld, e, f; f, g; g, a enz, men noemt ze niet slegts secunden, maar onderscheidt ze, meerder klaarheids halve, als *halve en geheele toonen.* In deezen zin bestaat iedereenvoudige, natuurlyke octavenruimte uit *vyf geheele en twee groote halve toonen.*

§. 22.

Daar nu in beide gevallen volgt, dat men den 7 intervallen, in 8 enkele toonen vervangen, nog verscheiden andere intervallen konne byvoegen, en de muzykaale practyk zulks onwederspreekelyk bevestigt; zo bediend men zig, om binnen den omtrek der gewoone vyf streepen, meerder, ja, ongelyk naauwer en ruimer intervallen te konnen aanduiden, van drie voor de nooten te stellen tekenen, namelyk, een vierstreepig kruisje tot *verhooging-* een rond b tot *verlaaging-* en een vierkant b, tot *herstelling* van zekere intervallen en enkele toonen strekkende (Inl. §. 113).

§. 23.

Iets anders is derhalven *de letter* b, of de enkele noot, toon en toets, aldus benoemd, dan, *het teken* b, *voor* zekere nooten geplaatst; gelyk ook weer het ronde b van het vierkante b verschilt.

§. 24.

Begrypt men voorts de ruimte eens geheelen toons als bestaande, in onafgeperkte snaaren, uit 9 deeltjes, snippeltjes of *commata*, ieder kruisje zal *verhooging-* en ieder rond b teken *verlaaging van vier commata* aanduiden; terwyl het vierkant b slegts herstelling van 't verhoogde of verlaagde zal te kennen geeven (Inl. §. 116).

§. 25.

§. 25.

Naar dat nu de intervallen, in zangstemmen en op onafgedeelde snaartuigen of naauwer of ruimer zullen voortkomen, beeldt men ze in nooten door verschillende tekens uit, en naar dat ze zig aldaar of naauwer of ruimer vertoonen, onderscheidt men ze door de bywoorden *kleinste*, *valsche*, *verminkte*, *overmaatige* en *grootste*, terwyl de benoeming volgens den afstand der ruimten, secund, terts, quart enz, onveranderlyk dezelfde blyft, om tot eene vaste regelmaat van onderscheiding en benoeming te verstrekken (Inl. §. 114). Te weeten, een interval vertoont zig *naauwer*, wanneer of de prime een kruisje, of de bovennoot een b teken heeft; *nog naauwer*, wanneer voor de prime een kruisje en teffens voor de bovennoot een b teken staat; in tegendeel, *ruimer*, by aldien of een b teken voor de prime of een kruisje voor de bovennoot verschynt, en *nog al ruimer*, by aldien men een b teken voor de prime en teffens een kruisje voor de bovennoot ontmoet; ondertusschen, de nooten konnen in deeze vier gevallen denzelfden afstand houden, by voorbeeld, de derde ruimte inneemen, gaande of van een streep tot de naaste streep, of van een spatie tot de naaste spatie, des men altoos met zekerheid kan besluiten, *dat een interval, in de derde nootenruimte bevindelyk, een terts zy, en dat alle zodanige intervallen, die tertsen zullen weezen, zig in de derde nootenruimte moeten vertoonen.*

§. 26.

Zonder nu den *unisoon*, of eenklank, den grondslag der intervallen (Inl. §. 142), tot de intervallen zelve te betrekken, veel min, van een' gewaanden kleinsten of verminkten eenklank, by voorbeeld,

beeld, $\bar{g}$, $\bar{g}$mol (*a*), te gewaagen; een *kleinste halve toon* (Inl. §. 117) wordt in de naastvolgende nootenruimte der prime uitgebeeld; om dat hy slegts eenen afstand van één comma vereischt, en een kruisje reeds verhooging van vier commata aanduidt; zie Fig. 11. Een *kleine halve toon* (Inl. §. 118) beslaat in nooten de eigenste streep of spatie der prime, Fig. 12.; hoe hy zig van dezelve onderscheidt, zulks wyst de uitbeelding zelve. Ik zal dan van ieder interval, zonder als nog ieder van een zelfde prime af te leiden, ten minsten een paar voorbeelden geeven, op nootenruimten, alwaar men ze gemakkelyk, zonder veel voortekens te behoeven, kan uitdrukken, door getallen aanwyzende, hoe veel commata ieder bovennoot van haare prime afstaat. Inmiddels, hier verdient nog byzondere aanmerking, dat uit de beide gemelde intervallen, als de elementen of kleinste deelen, alle overige samengesteld worden.

a) *Scheibe*, van den musicalischen intervallen und geslechten, pag. 17. Hamb. 1739.

§. 27.

Een *groote halve toon*, (Inl. §. 119) wordt, niet, gelyk een kleine halve, in dezelfde nootenruimte, maar om den vereischten verderen afstand klaarlyk aan te duiden, in de naastaangrenzende, uitgedrukt, zynde samengesteld uit één kleinen en één' kleinsten, of 't welk het zelfde is, uit een' kleinsten en een' kleinen halven toon. Dewyl het nu by samengestelde dingen op de kennis der deelen en de wyze van samenstelling aankomt, zal ik ieder samengesteld interval in nooten, eerst *eenvoudig* (Inl. §. 135), en vervolgens deszelfs samenstellende deelen, t'elkens in een paar voorbeelden, aanwyzen (Fig. 13).

§. 28.

§. 28.

Een *verdubbelde halve toon* (Inl. §. 121) is ſamengeſteld uit twee kleine halve (Fig. 14); een *geheele toon*, of groote ſecund (Inl. §. 122), uit twee kleine halve toonen en één' kleinſten halven, of veeleer, om nu voortaan van deeze laatſte niet verder te gewaagen, uit één' kleinen en één' grooten halven toon (Fig. 15); een *grootſte ſecund*, (Inl. §. 123), uit één' geheelen en één' kleinen halven Toon (Fig. 16).

§. 29.

Dusdanige *ſes* intervallen, van dewelke, twee, in dezelfde maar vier in de naaſtvolgende nootenruimten der primen worden uitgebeeld, noemt men *ſecunden*; ja, *trappen*, doch alle overige, *ſprongen*. Hier worden inmiddels, aleer wy verder gaan, nog eenige aanmerkingen vereiſcht.

§. 30.

Daar de groote halve toonen e, f en b, c, in nooten al zo veel ruimte beſlaan, namelyk al zo wel van een ſtreep tot de naaſte ſpatie en van een ſpatie tot de naaſte ſtreep overgaan, als de geheele toonen c, d; d, e; f, g; g, a, a, b; en er echter aan behoorlyke onderſcheiding zulker verſchillende intervallen grootelyks geleegen is, het beſte middel, 't welk men tot dat einde ooit zoude konnen verzinnen, is dit, dat men, naa zig eens vooral klaar te hebben ingedrukt, welke van de voornoemde toonen, groote halve en geheele zyn, naauwkeurig acht geeve, waar ter plaatſe deeze of geene ſleutels de voornoemde halve toonen vervangen, als wanneer de geheele toonen zig van zelve wyzen. In ieder van de voorſchreven negen ſleutelen leggen

na-

namelyk dezelfde beide groote halve toonen, en de eigenste vyf geheele toonen, maar *ieder van de seven verschillende sleutelen bevat de halve, gevolgelyk ook de geheele, in andere graaden*, naar aanwyzing der verschillende getallen in Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8; ja, Fig. 2. 4. 5. 7. sluiten drie halve toonen in, doch de overige slegts twee. Wie aldus, in betrekking tot de verschillende sleutelen *uit de nootenruimten zelve* de opgegeeven halve en geheele toonen onderscheidentlyk aanmerkt, die behoeft zig met geen ut, re, mi, fa, enz. op te houden; aangezien de meeste oeffenaars langs deezen moeijelyken weg niet zo zeer halve en geheele toonen leeren onderscheiden, als wel zekere lettergreepen (Inl. §. 280. not. a.) aan zulke intervallen, door anderen onderscheidentlyk aangemerkt, overdraagen.

§. 31.

Wederom, de gescherpte muzykaale smaak keurt de halve toonen, uit de geregte helft van geheele toonen bestaande; als mede de zogenoemde quarttoonen (*a*), of geregte vierdeparten, voor ongeneuglyk, des gebruikt men slegts geheele toonen uit deelen van verschillende grootheid samengesteld (§. 28), gelyk immers twee kleine halve toonen één comma minder, en twee groote halve, reeds één comma meer, dan een geheele toon, bedraagen. (§. 24. Inl. §. 115).

a) Nog onlangs heeft de vermaarde *Teleman* een Systema van Quart-toonen aan 't muzykaal genootschap te Leipzig ter toetse overgegeeven, bevindelyk in Mitzlers Mus. Bibliothek Tom. 3, Pars 4, pag. 713 sequ.; doch, myns oordeels meer, om aan de oplettendheid van eenige algebraiseerende medemaaten wat stoffe te verschaffen, dan om den aanwas der muzykaale practyk daadelyk te helpen bevorderen.

§. 32.

§. 32.

Voorts, het onderſcheid tuſſchen *kleine* en *groote toonen* (Inl. §. 157. 159) wordt niet door de uitbeelding in nooten, maar ſlegts door een geſcherpt muzykaal gehoor en door 't Monochordum (Ibid. §. 141) kennelyk. Van de *kleine* toonen vindt men de gebruiklykſte in Fig. 17, en van de *groote*, in Fig. 18 aangeweezen. Deeze, hebben 9 commata; geene, 8, zynde dus in de kleine toonen alle voorgemelde 6 ſecunden, gevolgelyk ook de verdubbelde halve toon, anders uit 8 commata beſtaande, naar evenredigheid naauwer; en 't geſcherpt muzykaal gehoor leidt in deezen nader op den regten weg, dan ons verſtand zulks kan beſeffen en verklaaren (Inl. §. 101. 192).

§. 33.

Een *kleinſte terts* (Inl. §. 124) is ſamengeſteld uit twee groote halve toonen, Fig. 19; een *kleine terts*, uit één' geheelen en één' grooten halven toon, Fig. 20; een *groote terts*, uit twee geheele toonen, Fig. 21; en een *grootſte terts*, uit twee geheele en één' kleinen halven toon, Fig. 22.

§. 34.

Dat een kleinſte terts naauwer zy als een grootſte ſecund, zulks beſluiten wy niet alleen uit de mindere ruimten, in dewelke dezelve op onafgedeelde ſnaartuigen worden voortgebragt, maar het muzykaal gehoor geeft 'er ook volkomen verzekering van; en de bygevoegde getallen in Fig. 16 en 19 bepaalen het eigentlyk verſchil. Dit zelfde verſtaat zig vervolgens van kleinſte quarten en grootſte tertſen; kleinſte quinten en grootſte quarten enz.

§. 35.

Wie inmiddels, wanneer kruisjes noch b tekens aan 't hoofd der linien ſtaan, met het onderſcheiden van *kleine en groote tertſen* verlegen is, die gelieve zig eens vooral klaarlyk in te prenten, dat de nootenruimten, in alle negen ſleutelen, de *drie groote tertſen* c, e; f, a, en g, b, beneffens de *vier kleine tertſen* d, f; e, g; a, c en b, d inſluiten, ſchoon deeze, al zo wel als de halve en geheele toonen, in de ſeven verſchillende ſleutelen, Fig. 2--8, t'elkens in andere graaden leggen. Te weeten, in Fig. 2 ontmoet men kleine tertſen in de volgende nooten: 1, 3 4, 6 5, 7 7, 9 8, 10; daar en tegen, in Fig. 3 verſchynen ze aldus: 2, 4 3, 5 5, 7 6, 8. en in Fig. 4 op deeze wyze: 1, 3 3, 5 4, 6 7, 9 8, 10. Even eens is 't geſteld met de groote tertſen; ja, met kleine en groote ſexten, en alle overige intervallen, gelyk ieder opmerkende zulks gemakkelyk kan ontdekken. Dit eens ter deeg begreepen zynde, dat namelyk de nootenruimten, op zig zelve, of zonder voortekenen aangemerkt, de voornoemde drie groote en vier kleine tertſen inſluiten, zal men veel tyd en moeite, die anderen aan het ut, mi; fa, la; ſol, ci; re, mi enz. beſteeden, konnen uitwinnen.

§. 36.

Vraagt iemand, wanneer men by groote tertſen, neem eens, die van f, a, de prime verlaagt, en teffens de bovennoot verhoogt, of by kleine tertſen, by voorbeeld, van e, g, de prime verhoogt, en teffens de bovennoot verlaagt, wat tertſen komen 'er dan voort? Ik antwoord, harſenverdigtzels; geene bruikbaare intervallen. Uit een klein interval zal een kleinſt, uit een groot, een grootſt voort-

ſprui-

ſpruiten; dienvolgens, een kleine terts, quart, ſext en ſeptima, zal *éénmaal* vier commata verlaagd, en een groote terts, quart enz. *éénmaal* eenen kleinen halven toon verhoogd worden; niet twee, of meermaalen. Ondertuſſchen, het gedaane voorſtel geeft gelegenheid om te bemerken, dat 'er door onze gewoone tekens nog ongelyk meer wanluidende toonen zyn uit te beelden, dan 'er in de muzykaale practyk voor bruikbaare diſſonanten erkend, of aldaar ooit ſchikkelyk te pas gebragt konnen worden (Inl. §. 162. 183).

§. 37.

Een *kleinſte quart* (Inl. §. 125) bevat één' geheelen toon en twee groote halve, Fig. 23; een *quart*, twee geheele en één' grooten halven, Fig. 24; een *groote quart*, drie geheele toonen, Fig. 25; en een *grootſte quart*, drie geheele toonen en één kleinen halven, Tab. 2. Fig. 26. Deeze laatſte zogenoemde overmaatige quart gaat, volgens het oordeel van zeker vermaard Toonkundige (*a*), de paalen vry te buiten, als loopende ſlegts uit op een ſoort van ongebonden en dertelheid. Alle bruikbaare dingen zyn zekerlyk niet even bruikbaar; doch hier wordt eigentlyk van 't gebruik niet gehandeld, maar ſlegts van 't voorhanden zynde getal, en van de uitbeelding der intervallen. Er zyn miſſchien in alle taalen eenige letters, die niet zo dikwyls, als anderen, voorkomen; echter, wie een grammatyk uitgeeft, die mag ze om die rede niet uitlaaten, en wie leezen wil leeren, die moet ze alle even naauwkeurig in aanmerking neemen.

a) *Matthefon*, volkommer Capelmeiſter. pag. 54. §. 79.

§. 38.

Een *kleinſte quint* (Inl. § 126) vervangt één' ge-

 heelen

heelen toon en drie groote halve, Fig. 27; een *kleine* of valſche *quint*, twee geheele en twee groote halve toonen, Fig. 28; een *quint*, drie geheele toonen en één' grooten halven, Fig. 29; een *grootſte quint*, vier geheele toonen, Fig. 30. Van de gemelde kleinſte quint $\bar{\bar{c}}^{kruis}$, $\bar{\bar{g}}^{mol}$ is hier namelyk $\bar{\bar{e}}^{mol}$, $\bar{\bar{f}}$ de geheele toon, en $\bar{\bar{c}}^{kruis}$, $\bar{\bar{d}}$; $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}^{mol}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}^{mol}$ zyn de drie groote halve. Op deeze wyze moet men by 't narekenen van alle overige intervallen te werk gaan, zonder de halve en geheele toonen juiſt in dezelfde orde, als ik ze hier, gemaks halve, opnoem, te verwagten: genoeg, dat ieder interval de voorſchreeven deelen, op deeze of geene wyze aaneengevoegd, vervangt.

§. 39.

Een *kleinſte ſext* (Inl. §. 127) vereiſcht twee geheele en drie groote halve toonen, Fig. 31; een *kleine ſext*, drie geheele en twee groote halve toonen, Fig. 32; een *groote ſext*, vier geheele toonen en één' grooten halven, Fig. 33; een *grootſte ſext*, vyf geheele toonen, Fig. 34.

§. 40.

Een *kleinſte ſeptima* (Inl. §. 128) is ſamengeſteld uit drie geheele en drie groote halve toonen, Fig. 35; een *kleine ſeptima*, uit vier geheele en twee groote halve toonen, Fig. 36; een *groote ſeptima*, uit vyf geheele toonen en een' grooten halven, Fig. 37; een *grootſte ſeptima*, uit ſes geheele Toonen (Tab. 3. Fig. 38).

§. 41.

Een *verminkte octaaf* (Inl. §. 129) beſtaat uit vier ge-

geheele en drie groote halve toonen, Fig. 39; een *octaaf*, uit vyf geheele en twee groote halve toonen, Fig. 40. Voegt men aan dit volmaakt interval een' kleinen halven toon by, 'er wordt een zo genoemde *overmaatige octaaf* voortgeteeld (Fig. 41.)

§. 42.

Voorts, een octaaf en een kleinſte halve toon leveren een *kleinſte noon*, of negentoon, zynde ſamengeſteld uit vier geheele en vier groote halve toonen, Fig. 42; een octaaf en één groote halve toon, een *kleine noon*. Fig. 43; een octaaf en één geheele toon, een *groote noon*, Fig. 44.; gelyk een octaaf en één grootſte ſecund, een *grootſte noon*, Fig. 45, van welke drie laatſte, zo wel als van Fig. 41, de ſamenſtellende deelen uit het bygebragte reeds van zelve volgen.

§. 43.

Tot een klaar begrip van de voorſchreeven intervallen konnen de Clavieren geene genoegzaame aanleiding geeven. Door *Clavieren* verſtaa ik alle zodanige muzykinſtrumenten, welker toonen door toetſen volſtrekt worden bepaald, zo dat men door 't muzykaal gehoor er niets aan veranderen en verbeteren kan; 't zy *Wind-* of *Snaar-* of *Slagtuigen*; by voorbeeld, Orgels, Clavecimbels en Klokſpelen. Hier ontmoeten wy gemeenlyk binnen den omtrek ééner octaaf, neem eens, van $\bar{c}$ tot $\bar{\bar{c}}$, 7 beneden- en 5 boventoetſen, gevolgelyk, de octaaf mede gerekend, 13 toetſen, toereikende tot 12 intervallen, daar de gemelde 28 (Inl. 130), die, in onmiddelyke achtervolging, door zangſtemmen en op geſtreeken ſnaartuigen onderſcheidentlyk voort-

gebragt konnen worden, 29 toetſen zouden vereiſchen. De *kleinſte halve toonen* ontbreeken hier volſtrekt, des men zig in plaats van $\bar{e}^{kruis}$ met $\bar{f}$ en in ſtede van $\bar{b}^{kruis}$ met $\bar{\bar{c}}$ moet vergenoegen; en daar de benedentoetſen, die men, by overnoeming, geheele toonen heet, om dat ze tot het verwekken van zulke intervallen zyn beſtemd, ons ſlegts één boventoets ter hand ſtellen, zo is 'er geen moogelykheid tot het voortbrengen van *kleine en groote halve toonen*, gelyk men, by voorbeeld, op Vioolen tuſſchen $\bar{\bar{c}}$ en $\bar{\bar{d}}$ zo wel $\bar{\bar{c}}^{kruis}$ als $\bar{\bar{d}}^{mol}$ heeft; tusſchen $\bar{\bar{d}}$ en $\bar{\bar{e}}$ zo wel $\bar{\bar{d}}^{kruis}$ als $\bar{\bar{e}}^{mol}$, en de groote halve toonen $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}^{mol}$; $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}^{mol}$, een ziertje hooger en met andere vingeren voortbrengt dan de kleine halve, $\bar{\bar{c}}$; $\bar{\bar{c}}^{kruis}$ en $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{d}}^{kruis}$. Dit heeft zommigen, die geen andere muzykinſtrumenten, dan Clavieren, behandelen, en verkeerd onderrigt, ja, nadenken te gebruiken ongewoon zyn, zo verre verleid, dat ze zig verbeelden, als of zodanige intervallen en toonen, tot dewelke ze, by gebrek van toetſen, eenerhande toetſen moeten te werk ſtellen, uit dien hoofde, ook elders allenthalven, dezelfde moeſten weezen. Maar de waarheid der zaake is, dat kleinſte halve, kleine en groote halve toonen verſchillende ſecunden zyn; dat men de eertyds gebruikelyke zogenoemde *ſubſemitoonen* op Clavieren, tuſſchen $\bar{c}^{kruis}$ en $\bar{d}$, $\bar{d}$ en $\bar{e}^{mol}$ enz.: tot onderſcheiding van kleine en groote halve toonen ſtrekkende, weder afgeſchaft hebbe, om dat de behandeling aan 't gros der muzykliefhebberen aldus te moeijelyk viel: en dat men, daar immers $\bar{d}^{kruis}$ en $\bar{e}^{mol}$; $\bar{e}^{kruis}$ en, $\bar{f}$; $\bar{f}^{kruis}$ en $\bar{g}^{mol}$; $\bar{g}^{kruis}$ en $\bar{a}^{mol}$; $\bar{a}^{kruis}$ en $\bar{b}^{mol}$; $\bar{b}^{kruis}$ en $\bar{\bar{c}}$; als kleinſte halve toonen onderling verſchil-

ſchillen, *wegens het gebrek van toetſen tot kleinſte, kleine en groote halve toonen*, op Clavieren het onderſcheid tuſſchen $\bar{c}$, $\bar{d}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{e}^{mol}$ (grootſte ſecund en kleine terts), $\bar{c}$, $\bar{e}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{f}$ (grootſte terts en quart); $\bar{c}$, $\bar{f}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{g}^{mol}$ (groote quart en kleine quint); $\bar{c}$, $\bar{g}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{a}^{mol}$ (grootſte quint en kleine ſext); $\bar{c}$, $\bar{a}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{b}^{mol}$ (grootſte ſext en kleine ſeptima); $\bar{c}$, $\bar{b}^{kruis}$ en $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$ (grootſte ſeptima en octaaf, enz. enz. te vergeefs zoeke. Het is waar, men kan de boventoetſen derwyze tempeeren, dat ze op verſcheiden intervallen voor redelyk bruikbaar konnen doorgaan; maar dit is op verrena zo ligt niet doenlyk, als twee vliegen met één klap te ſlaan: want het is insgelyks waar, dat menig langs deezen weg eindelyk het muzykaal gehoor bederve; dat 'er niets naar behooren worde gedaan, wanneer één toets, in weerwil van de natuur, verſcheiden dingen zal beſtieren; dat halve toonen uit de geregte helft eens geheelen toons beſtaande, ons van geenen dienſt zyn, (§. 31); en dat een zelfde boventoets onmoogelyk ter zelver tyd een vierde en een vyfde part, veel min, volgens het ſyſtema van *Huigens*, (Inl. §. 115. 131), een tweede en een derde part eens geheelen toons, konne weezen; zonder nu eens te gewaagen, dat de toonen van $\bar{f}$ en $\bar{\bar{c}}$, tot het behulp van $\bar{e}^{kruis}$ en $\bar{b}^{kruis}$ niets konnen miſſen. Stelt men nu de vyf boventoetſen, gelyk doorgaans, als $\bar{c}^{kruis}$, naar $\bar{a}$; $\bar{e}^{mol}$, naar $\bar{g}$; $\bar{f}^{kruis}$ naar $\bar{d}$; $\bar{g}^{kruis}$, naar $\bar{e}$; en $\bar{b}^{mol}$, naar $\bar{\bar{d}}$; ze leveren, by voorbeeld, van de prime $\bar{c}$ een' kleinen halven toon; een kleine terts; een groote quart; een groote quint, en een kleine ſeptima, maar tevens ontbreeken 'er, de groote halve toon, $\bar{c}$, $\bar{d}^{mol}$; de grootſte ſecund, $\bar{c}$, $\bar{d}^{kruis}$; de kleine quint, $\bar{c}$, $\bar{g}^{mol}$;

de kleine ſext c̄, āmol, en de grootſte ſext c̄, ākruis, ſtelt men ze dan zo, dat ze deeze laaſtgemelde intervallen zuiver voortbrengen, wy miſſen weer de vyf voornoemde toonen, die ons gemeenlyk meer te pas komen. Dit is der eere des Inſtruments als zo weinig te naa geſprooken, als wanneer men van Vioolen zegt, dat ze ter zelver tyd niet meer dan vier toonen konnen voortbrengen: men kan er met rede niet meer van eiſchen; ook hebben wy beide handen nog vol werks, en overvloedige gelegenheid tot verluſtiging en vertooning onzer konſt. En genomen, men leverde den geoeffendſten Clavierſpeeleren 29 toetſen in ieder octaaf, ze moeſten, al zo wel als groote Violinisten op omgeſtelde Vioolen, van nieuws, juiſt niet leeren, maar *oeffenen*. Inmiddels, de Clavieren konnen tot het opmaaken eener eerſte, algemeene bevatting van de intervallen voor anderen behulpzaam weezen, voor zoo verre de telbaare toetſen krachtig helpen inſcherpen, wat halve of geheele toonen, kleine of groote tertſen enz. zyn. Vervolgens is het beſte middel, dat men ieder bruikbaar interval, op geſtreeken ſnaartuigen onderſcheidentlyk voortgebragt, eenigemaalen naauwkeurig in aanmerking neeme, ten einde ieders ſtiptenafſtand zig levendig in te prenten. De betekende toonen aldus der verbeelding ingedrukt zynde, zal men de nuttigheid der alhier bygebragte tekenen des te duidelyker inzien.

§. 44.

Zodanige wyze van uitbeelding der intervallen, als ingevoerd is voor Inſtrumenten, tot de voortbrenging van alle bruikbaare intervallen beſt bekwaam, namelyk, voor zangſtemmen en geſtreeken ſnaartuigen, *dient elders allenthalve*, zelfs in 't opſtellen

len van clavierſtukken, *tot een rigtſnoer te verſtrekken.* Denkt miſſchien een onkundige, men mogt in plaats van $\bar{f}$, $\bar{g}$, a, $\bar{b}^{mol}$ liever ſchryven $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{a}^{kruis}$, in plaats van $\bar{c}^{kruis}$, $\bar{d}^{kruis}$, $\bar{e}^{kruis}$, $\bar{f}^{kruis}$, liever $\bar{c}^{kruis}$, $\bar{d}^{kruis}$, $\bar{f}$, $\bar{f}^{kruis}$ enz. om dat het een en 't ander op 't Clavier tog eveneens luidt, en men op deeze wyze zig van de ongemakkelyke b tekenen, daar immers de meeſte Muzykoeffenaars liever om hoog als om laag willen, ten minſten voor 't grootſte gedeelte konde ontlaſten; die gelieve te weeten, dat zulks ganſch niet raadzaam zoude weezen, om dat hier het $\bar{b}^{mol}$, niet een' kleinen, maar een' *grooten halven toon* van $\bar{a}$, en teffens van de prime $\bar{f}$, niet een grootſte terts, maar een *quart*, en het $\bar{e}^{kruis}$ een' geheelen toon van $\bar{d}^{kruis}$, en teffens een *groote terts*, geen quart, van de prime $\bar{c}^{kruis}$, zal te kennen geeven; dat er in 't eerſte geval de vereiſchte *quart* $\bar{f}$, $\bar{b}^{mol}$, moeſt ontbreeeken; dat 'er door $\bar{a}^{kruis}$ en het naaſtvolgende $\bar{\bar{c}}$, geen geheele toon, maar, een *kleinſte terts*, gelyk in 't tweede geval door $\bar{f}$, $\bar{f}^{kruis}$, geen groote, maar een *kleine halve toon*, wierde aangeduid, en dat zulks alles op inſtrumenten, alwaar men ieder interval onderſcheidentlyk kan voortbrengen, en zig in 't voortbrengen van dezelve naar de wyslyk ingevoerde manier van uitbeelding rigt, ganſch deſperaat zoude luiden. Ja, dat men ten aanzien van zulke werktuigen, die in 't voornoemde opzigt meerder volmaaktheid hebben, en meer muzykaal gehoor vereiſchen, dan clavieren en blaastuigen (Inl. §. 226), *alle verſchillende bruikbaare intervallen en toonen onderſcheidentlyk, gevolgelyk op de volmaaktſte wyze, uitbeelde*; dat derhalven, vermits tog het gebrekkige tot geen rigt-

ſnoer van 't volmaakte kan verſtrekken, de volmaaktſte wyze van uitbeelding geduurig diene ſtand te grypen, zo dat zelfs clavierſtukken, by geval op de voornoemde volmaakter inſtrumenten, volgens het ingevoerd gebruik, uitgevoerd wordende, in de vereiſchte intervallen tot de bevatting zouden konnen geraaken. Is het voor lieden van goede opvoeding niet raadzaam, in 't opſtellen van franſche brieven, die onder 't oog van taalkundigen zullen of koſten komen, de ingevoerde ſpelling te verwerpen, en zig ſlegts naar de gewoone uitſpraak te rigten, het paſt veel min, van zig hier op clavieren te beroepen, daar men de bewyzen uit gronden, niet uit middelen, en nog minder uit eenigzins gebrekkige, dient af te leiden. Om nu den verwarden hoop der opgegeeven intervallen wat in orde te ſtellen, gaa ik over tot de verklaaring

Van de KLANK-GESLACHTEN.

§. 45.

Een Klankgeſlacht (genus muſices) *is een eerſte ſchets van afdeeling, volgens welke alle overeenkomſtige intervallen, binnen den omtrek ééner octaaf bevindelyk, als verzameld, en tot eene byzondere claſſe behoorende, aangemerkt worden. Een eerſte ſchets van afdeeling*, om dat alle overige, namelyk, grondtoonen en ſcalen, uit de Klankgeſlachten voortſpruiten, gelyk vervolgens uit de grondtoonen, drieklanken worden afgeleid.

§. 46.

De oude Grieken, eerſte inſtellers van muzykaale orde, naar wy weeten, gebruikten *drie klank-*

ge-

geslachten, in *quartenruimten*, *tetrachorden* genoemd. Den toon A tot een' grondslag stellende, zonder zig er van te bedienen, ging het eerste tetrachord van B tot e, wordende vervuld in 't *diatonyke*, of voltoonige Klankgeslacht, met de vier toonen, of drie intervallen van B, c, d, e, bestaande namelyk uit één' grooten halven toon, en twee geheele; in 't *cromatyke*, of bonte, met de ses kleine en groote halve toonen B, c, c^{kruis}, d, d^{kruis}, e; maar in 't *enharmonyke*, het zogenoemde puik overeenstemmige (*a*), met tien quarttoonen. Van e begost teffens het tweede tetrachord, op de voornoemde wyzen aangevuld tot a; en dit ging zo voort, b e, e a, b e, al naar dat ze minder of meer tetrachorden ter tyd konden en wilden gebruiken.

a) *Van Til*, Zang- en Speelkonst, pag. 508.

§. 47.

Wy, in tegendeel, bepaalen onze volmaakter Klankgeslachten *binnen den omtrek ééner octaaf*, die zekerlyk ongelyk meer intervallen, dan een quartenruimte, insluit. Daar nu alle bevattelyke octavenruimten slegts in hoogte van elkander verschillen, als wy eens weeten, wat intervallen in één octaaf leggen, dan bevatten wy ook teffens, wat de overige konnen vervangen. Inmiddels, wy blyven liefst by die van c tot c: voor eerst, om dat ieder, die zingen kan, schoon dusdanige theoretische voorschriften juist niet gezongen behoeven te worden, den toon c kan treffen. Ten anderen, om dat de uitbeelding in nooten hier iets gemakkelyker valt; en ten derden, om ons van 't spoor onzer wyze voorgangeren

niet

niet verder te verwyderen, dan voor zo verre wy er verbetering in zien.

§. 48.

Wy bedienen ons insgelyks van *drie*, hoewel uitgeſtrekter, *Klankgeſlachten*; bevattende het *diatonyk*, trapswyze, ſlegts *groote halve en geheele*; het *cromatyk*, *kleine halve en groote halve*; en 't *enharmonyk*, *kleinſte- kleine- en groote halve toonen*. Ja, ieder van deeze, gebruiken wy op tweederlei wyze, namelyk, of *eenvoudig* of *gemengeld*. In 't eerſte geval komen alleenlyk de opwaards- maar in 't tweede, ook de nederwaards gaande toonen der octaaf in aanmerking.

§. 49.

Het *eenvoudig-diatonyk Klankgeſlacht* vervangt, trapswyze, in de acht natuurlyke toonen of ſeven intervallen, vyf geheele en twee groote halve toonen; Tab. 3. Fig. 46. Vergelykt men deeze met de prime $\bar{c}$, men ontmoet er een groote ſecund, $\bar{c}$, $\bar{d}$; een groote terts, $\bar{c}$, $\bar{e}$; een quart, $\bar{c}$, $\bar{f}$; een quint, $\bar{c}$, $\bar{g}$; een groote ſext, $\bar{c}$. $\bar{a}$; een groote ſeptima, $\bar{c}$, $\bar{b}$; en een octaaf, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$. Vervolgens gaat men, naar aanwyzing van Fig. 47, met vyf geheele en twee groote halve toonen weer nederwaards, en hegt naderhand alle deeze toonen aaneen, ten einde het Klankgeſlacht op eene gemakkelyke en gevoeglyke wyze te verryken.

§. 50.

Het volledig of *gemengeld-diatonyk Klankgeſlacht* levert in 11 enkele toonen, 10 intervallen,

len, Fig. 48. Deeze worden, in alle drie gemengelde Klankgeſlachten, niet trapswyze met elkander, maar ſlegts met de prime c, vergeleeken, des hier de drie kleine halve, e^{mol}, e; a^{mol}, a; en b^{mol}, b, uit de mengeling voorſpruitende, in geene aanmerking komen, maar alleenlyk, de groote ſecund, c; d; de kleine terts, c, e^{mol}; de groote terts, c, e; de quart, c, f; de quint, c, g; de kleine ſext, c, a^{mol}; de groote ſext, c, a; de kleine ſeptima, c, b^{mol}; de groote ſeptima, c, b; en de octaaf, c, c.

§. 51.

Dusdanige 10 *intervallen, namelyk, groote ſecunden, kleine en groote tertſen, quarten, quinten, kleine en groote ſexten en ſeptimen, en octaven, van wat prime ook afgeleid* (Inl. §. 132. 133.), *noemt men* DIATONYKE INTERVALLEN.

§. 52.

Het *eenvoudig-cromatyk Klankgeſlacht* vervangt in 13 enkele toonen, of 12 intervallen, trapswyze, zo wel op- als nederwaards, 5 kleine- en 7 groote halve toonen, gelyk Fig. 49. de opwaards- en Fig. 50 de nederwaards gaande, aanwyſt. Kleine halve toonen beſlaan altoos de eigenſte ſtreep of ſpatie, wordende, in 't benoemen, door de bywoorden kruis en mol onderſcheiden: dienvolgens, in Fig, 49 zyn c, c^{kruis}; d, d^{kruis}; f, f^{kruis}; g, g^{kruis}, en a, a^{kruis} *kleine-* maar alle overige, *groote halve toonen.*

§. 53.

Het ſchynt, als of de clavieren ons dit laaſtgemeld

gemeld Klankgeſlacht ter hand ſtellen; doch, het ſchynt ſlegts zo, vermits men hier gemeenlyk geene andere intervallen ontmoet dan c̄, c̄kruis, d̄, ēmol, ē, f̄, f̄kruis, ḡ, ḡkruis, ā, b̄mol, b̄, c̿ (§. 43.); gevolgelyk, 5 kleine- en 7 groote halve toonen, die met de op- nog nederwaards gaande van Fig. 49. en 50. volkomen overeendraagen.

§. 54.

Het *gemengeld-cromatyk Klankgeſlacht*, uit de aaneenſchakeling der toonen van Fig. 49 en 50 voortſpruitende, bevat in de 18 enkele toonen van Fig. 51, 17 intervallen; gevolgelyk, 7 meer dan 't gemengeld-diatonyk, door de onderſtaande getallen aangeweezen: te weeten; den kleinen halven toon, c, c̄kruis; den grooten halven toon, c̄, d̄mol; de grootſte ſecund, c̄, d̄kruis; de groote quart, c̄, f̄kruis; de kleine quint, c̄, ḡmol; de grootſte quint, c̄, ḡkruis; en de grootſte ſext, c̄, ākruis.

§. 55.

Diergelyke 7 intervallen, namelyk, kleine en groote halve toonen, grootſte ſecunden, groote quarten, kleine en grootſte quinten, en grootſte ſexten, zyn en heeten CROMATYKE INTERVALLEN.

§. 56.

Het *eenvoudig-enharmonyk Klankgeſlacht* vervangt, opwaards in 17 enkele toonen, of 16 intervallen, 4 kleinſte- 9 kleine- en 3 groote halve toonen, Fig. 52; maar nederwaards, in 20 enkele toonen of 19 intervallen, 7 kleinſte- en 12 kleine halve toonen, Fig. 53. welke alle vervolgens worden verzameld en aaneen gehegt.

§. 57.

§. 57.

Het *gemengeld- enharmonyk Klankgeſlacht*, bevat, in 29 enkele toonen, al wat er op is, alles thans wat er door onze gewoone tekens, zonder al te menigvoudige verdubbeling, eenigzins kan worden aangeduid, namelyk, 28 intervallen van de prime $\bar{c}$; 6 ſecunden, 4 tertſen, 4 quarten, 4 quinten, 4 ſexten, 4 ſeptimen en 2 octaven (Inl. §. 130), zie Tab. 4. Fig. 54. Hier ontmoet men weer 11 intervallen, door getallen onderſcheiden, meer, dan in 't gemengeld-cromatyk Klankgeſlacht: te weeten, den dubbelen kleinen halven toon, $\bar{c}$, $\bar{c}^{kruis\ kruis}$; den kleinſten halven toon, $\bar{c}$, $\bar{d}^{bb}$; de kleinſte terts, $\bar{c}$, $\bar{e}^{bb}$; de grootſte terts, $\bar{c}$, ekruis; de kleinſte quart, $\bar{c}$, $\bar{f}$mol; de grootſte quart, $\bar{c}$, $\bar{f}^{kruis\ kruis}$; de kleinſte quint, $\bar{c}$, g^{bb}; de kleinſte ſext, $\bar{c}$, a^{bb}; de kleinſte ſeptima, $\bar{c}$, $\bar{b}^{bb}$; de grootſte ſeptima, $\bar{c}$, $\bar{b}$kruis; en de verminkte octaaf, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$mol.

§. 58.

Dusdanige 11 *intervallen*, namelyk, *kleinſte- en dubbele kleine halve toonen, kleinſte en grootſte tertſen en quarten, kleinſte quinten, ſexten en ſeptimen, grootſte ſeptimen en verminkte octaven*, *noemt men* ENHARMONYKE INTERVALLEN.

§. 59.

Dewyl men hier nu by de prime $\bar{c}$, die kruis noch b teken heeft, tot de ſtipte uitbeelding van alle gebruikelyke intervallen, zomwylen reeds twee kruisjes of b tekens voor één noot moet ſtellen, zo ſtaat gemakkelyk af te neemen, dat er drie zulke tekens vereiſcht worden, wanneer de primen zelve een kruisje of een b teken behoeven.

§. 60.

§. 60.

Voorts, onder de gemelde 7 cromatyke, en 11 enharmonyke intervallen, mogen er misschien wel verscheiden weezen, die, volgens de uitdrukking van zeker galant Componist, naar den franschen trant overhellende, *eenen waaghals vereischen, om ze manierlyk te pas te brengen, en er de ooren, als met gewaande nieuwigheden, mede te bedriegen*; ja, *by de welke men bykans de kosten van een zweetpoeier kan uitwinnen*. Het ontbreekt ook niet aan Auteuren, die van dingen, hunne bevatting te boven gaande, om er zig met eeren af te maaken, slegts zeggen, ze zyn *afgeschaft*. Myns oordeels heeft men Fig. 54. aan te merken als een treffelyke provisie-kamer vol keurige speceryën, die een' ervaaren Kok tot het vertoonen zyner bekwaamheid des te beter in staat stellen; als een tafel, die zo rykelyk gedekt is, niet om dat ieder gast t'elkens van ieder geregt moet eeten, maar, om des te beter in de keur te konnen gaan; leverende echter niet alleen geen allemans- maar zelfs geen daagelykse kost.

§. 61.

Het *eenvoudig-diatonyk Klankgeslacht*, (Fig. 46. 47.) verstrekt in alle muzykstukken tot een onveranderlyke grondwet, schoon men te mets alle drie geslachten als ondereen mengt. De Muzyk zoude zekerlyk een groot gedeelte van haaren luister verliezen, indien men zig by groote halve en geheele toonen, of veeleer by de gemelde 10 diatonyke intervallen (§. 51.), zo streng bepaalde, dat er nooit eenige naauwer of ruimer intervallen mogten tusschen vloeien. Daar men zig nu dikwyl van toonen bedient, die tot het weezent-

lyke

lyke eens muzykſtuks niet behooren, en men evenwel des noods moet reden konnen geeven, van waar men dezelve hebbe, waar ze eigentlyk t'huis hooren, en hoe veel intervallen er konnen voorkomen; zo ſchift men ze op de voornoemde wyze van elkander, en begrypt ze als in zekere claſſen. Dus kan men niet alleen aanwyzen, *welke intervallen diatonyk, cromatyk of enharmonyk zyn* (§. 51. 55. 58), maar ook op de vraag, *hoe veel intervallen men in de Muzyk gebruike?* ordentlyk tot beſcheid geeven, *in 't diatonyk Klankgeſlacht* 10; *in 't cromatyk*, 17; *en in 't enharmonyk*, 28; van alle welke dingen zy, die deeze gronden, uit onkunde, als beuzelingen van de hand wyzen en verwerpen, nooit een duidelyk begrip zullen konnen maaken, nog in ſtaat zyn om anderen zodanige verklaaring mede te deelen.

§. 62.

Eindelyk, om ook in een paar voorbeelden te doen zien, hoe de voorſchreeven 28 intervallen van Fig. 54, zig in nooten vertoonen, wanneer de primen reeds één voorteken hebben, zal ik ze in Fig. 55. een' kleinen- en in Fig. 56. een' grooten halven toon hooger, namelyk van c̄kruis en d̄mol afgeleid, voorſtellen.

Van de TRANSPOSITIE.

§. 63.

Wie de intervallen deezer beide laatſte figuuren met elkander, en met die van Fig. 54, naauwkeurig vergelykt, die zal bevinden, dat ieder kleinſte halve toon weder als een kleinſte halve,

ieder kleine halve, weer als een kleine halve, ja, ieder interval weder als zodanig uitgebeeld verschyne, en de ondervinding leert, dat zulks alles door zangstemmen en gestreeken snaartuigen zeer stiptelyk, maar op blaastuigen en clavieren ten naasten by, uitgevoerd konne worden. Dusdanige *overdragt van zekere vastgestelde intervallen aan hooger of laager toonen* noemt men TRANSPOSITIE. Daar nu deeze niet alleen, gelyk hier, omtrent *intervallen en toonen zonder maatgezang* verkeert, maar ook, omtrent allerhande *passasien* (Inl. §. 231), ja, *geheele muzykstukken*, zo is ze iets, op 't welk men zig vervolgens dikwyls heeft te beroepen; iets, 't welk tot onuitputtelyke veranderingen en gansch ongemeene muzykaale geneugten den weg baant, en dienvolgens zonderlinge aanmerking verdient.

Van de benoeming der enkele toonen, nooten en Clavier-toetsen.

§ 64.

Tot de benoeming van de acht natuurlyke toonen eener octaaf, zyn de seven eerste letters van ons A. B toereikende. De achtste toon met den eersten gelykluidend zynde, zo noodzaakt ons niets, om weder te keeren tot de methode der Latynen, reeds door Paus Gregorius afgeschaft, namelyk, tot het gebruik der 15 eerste letteren, van A tot Q; maar de 7 eerste voldoen, mits dat men de gelykluidende toonen van verschillende octaven, als mede de nooten en toetsen, door welke de zelve worden aangeduid en voortgebragt, op zekere wyze onderscheide, 't zy door eerste, tweede; laage, middelste, bovenste; of liefst door de ge-

woone bywoorden *contra*, *groot*, *klein* of *ongeſtreept*, *één'- twee- drie-geſtreept* enz. (Inl. §. 109).

§. 65.

De letter H, by de Hoogduitſchen gebruikelyk, is ſlegts door misvatting ingeſloopen. Toen men de tetrachorden der Grieken, thans in 't diatonyk en cromatyk Klankgeſlacht met een' grooten halven Toon, volgens onze gewoone uitdrukking B, c (§. 46), beginnende, op clavieren in oeffening bragt, ten tyde wanneer aldaar nog geene boventoetſen waren ingevoerd, noemde men, wat nu in Duitſchland H, c, d, e, f, g, a heet, ordentlyk A, B, c, d, e, f, g, a, en dus den grooten halven toon A, B. Doch vervolgens aan het c̄ zeker voorregt toeëigenende (§. 47), raakte de min natuurlyke orde van c, d, e, f, g, a, b in gebruik. Maar naderhand, wanneer de clavieren met boventoetſen waren verrykt, en men in de beide gemelde Klankgeſlachten altoos gewoon was om met den grooten halven toon A, B te beginnen, ging de bewoording van B tot de boventoets tuſſchen ons A en B over. Ja, daar het natuurlyk b, door een rond b teken verlaagd, dikwyls met een herſtellingsteken verſcheen, en zulk vierkant b door onkundigen voor een h wierd aangezien, verkreegen de benedentoetſen eerlang de onnatuurlyke benoemingen van c, d, e, f, g, a, h, c̄. De Orgel- en Claviermaakers volgden in deezen terſtond blindlings naa, ſchoon beſcheiden kenners zig er kragtig tegenſtelden, en aan 't vierkant b, meerder klaarheids halve, een' ſteel toevoegden. Doch dit teken aldus nog meer naar een *h* gelykende, greep het wangebruik ſtand, en verleidde inzonderheid

de Duitſchers, hoewel ook geen ervaaren duitſch muzyk-oeffenaar de H voor een echte muzykaale letter erkent, ſchoon men wegens de dwingelandy des gebruiks, de gewoone uitdrukking behoudt.

a) *Mattheſon*, Critica Muſica, tom. 2. pag. 102. §. 53. kleine General-Bas-Schule, pag. 70. §. 7.

§. 66.

Tot de benoeming der toonen, nooten en toetſen, die b tekens en kruisjes vereiſchen, zyn de bywoorden MOL, VIERKANT B *en* KRUIS *gevoeglykſt.* Dat de gewoone 7 letteren hier niet toereiken, zulks volgt van zelve. Daar wy nu een letter B hebben, beneffens twee tekens van dien naam (§. 23), en dus ten opzigt van deeze letter, door een rond b teken verlaagd, de uitdrukking van b^{b} te ſtyf en dubbelzinnig zoude luiden, zegt men duidelyks halve, b^{mol}, gaande de term *mol* uit dien hoofde ook over aan anderen, door zulk een teken verlaagd. Hier van daan de bewoordingen A^{mol}, C^{mol}, D^{mol}, E^{mol}, F^{mol} en G^{mol}. Het woord *mol* heeft dienvolgens zyn opzigt tot één' enkelen toon, wiens noot door een rond b teken word uitgebeeld, en tot één toets, daar toe vereiſcht. Het is waar, myne landslieden, de Hoogduitſchers, verſtaan, by voorbeeld, door *Amol* den drieklank of vollen ſlag van a, $\bar{c}$, $\bar{e}$; door *Bmol*, dien van ons b^{mol}, $\bar{d}^{mol}$, $\bar{f}$; gelyk door *Aduur*, a, $\bar{c}^{kruis}$, $\bar{e}$, en door *Bduur*, het verband van b^{mol}, $\bar{d}$, $\bar{f}$. By een kleine derde of terts is een ſnaar iets *ſlapper*, maar by een groote terts eener zelfde prime, iets *feller* geſpannen; ja, de drieklanken over de kleine derde komen eenigzins *ſlaauwer*, maar die over de groote derde, *harder* tot het gehoor; des zyn de gemelde termen *mol* en

en *duur*, van de uitwerking afgeleid, juist niet ongerymd. Ondertusschen, naardien de beschryvingen van woorden willekeurig zyn, en menig zonder grond zig verbeeldt, als of de term *mol* noodzaakelyk te kennen geeve, *een accoord* over de kleine terts; zo mag de gewoonte der Duitschen ons in deezen gansch geene wetten stellen: genoeg, dat wy, ten opzigte van drieklanken, de bywoorden *over de kleine*, en *over de groote* (namelyk, derde, drietoon of terts) die de zaak veel klaarer uitdrukken, in gereedheid hebben, en er ons gestadig van bedienen. Nochtans, daar de term *mol* in de nederduitsche taal zekere laage, verre uitgestrekte betekenis heeft, behoeft een *galant homme* juist niet te zeggen, *daar staan drie mollen*, maar slegts, drie b, of b tekens. Aldus, in 't meerder getal, van *b tekens* die voor een zelfde noot verschynen, spreekende, heeft men het altoos op te vatten van *ronde*, vermits het vierkant b ter zelver tyd nooit meer dan éénmaal kan voorkomen, als zullende enkelyk of de verlaaging door het onmiddelyk voorafgaande rond b, of de verhooging door zulk een kruisje aangeduid, herstellen. Vertoont er zig dan zulk een herstellingsteken, by voorbeeld, voor A, men noeme de noot de toets, en den toon er door aangeduid, *A naturel*; eenvoudig, natuurlyk, of plat A; A met een vierkant b, of b *quarré*; niet becar, veel min *beccar*, als betekenende in 't Italiaansch, *met den snavel byten*. Voorts, daar wy geen letter hebben die *kruis* heet, en onze gewoone seven letters geheel andere toonen aanduiden, wanneer er kruisjes, dan b tekens voorstaan; men kan zig hier niet klaarer uitdrukken, dan door te zeggen *a kruis*, *b kruis* enz. en door te schryven a^{kruis}, b^{kruis} of ${}^{kruis}a$ ${}^{kruis}b$ enz. enz.

§. 67.

Immers, *de bastaard-woorden Cis, Dis, Fis, Gis*, in Duitschland, by de onkundige menigte, niet by ervaaren toonkundige, gebruikelyk, *baaren hier, in betrekking tot nooten en toonen, enkel verwarring.* Uit Fig. 55 en 56. blykt reeds onwederspreekelyk, dat men tot *vier verschillende toonen*, op Clavieren dezelfde boventoets tusschen $\overline{f}$ en $\overline{g}$, by gebrek van anderen, moete gebruiken: namelyk, tot $\overline{f}^{kruis}$, $\overline{g}^{mol}$, $\overline{e}^{kruis\ kruis}$, en $\overline{a}^{bbb}$; gelyk men zig ook aldaar tot *drie verschillende*, met de benedentoets van f moet behelpen: te weeten, tot het natuurlyk $\overline{f}$, $\overline{e}^{kruis}$ en $\overline{g}^{bb}$. Eveneens is 't gesteld met alle beneden- en boventoetsen des Claviers, gelyk zulks by meerder transpositien uit Fig. 54, zekerlyk zoude blyken. Vier verschillende toonen moesten derhalven *Fis* heeten, vier andere, *Gis* enz. en spreekt men van twee, by voorbeeld, $\overline{\text{fis}}$ en $\overline{\overline{\text{cis}}}$, de zin word des te onbevattelyker. Doch, onderscheidt men, in overeenkomst met de verschillende uitbeelding, by voorbeeld, tusschen $\overline{f}^{kruis}$, $\overline{\overline{c}}^{kruis}$ en $\overline{g}^{mol}$, $\overline{\overline{\overline{d}}}^{mol}$, men geeft aanstonds, zonder toedoen van nooten, klaar te kennen, hoe zekere intervallen uitgebeeld zyn, of uitgedrukt zullen worden; iets waaraan in de oeffening der harmony des te meer gelegen is, om dat alle intervallen, die men eenen grondklank heeft by te voegen, in 't eerste geval van f, maar in 't tweede, van g moeten worden afgeleid. Dusdanige konstwoorden, die men naderhand voor altoos, en tot het geheele verband eener zaake, met vrugt kan gebruiken, bevorderen op verrena best den aanwas der practyk, en zyn dienvolgens voor allen wenschelyk en aan-

pry-

pryzenswaardig. Althans, ik zag geen kans, om iemand, enkelyk door behulp deezer malle termen cis, dis enz. op eene bondige wyze, den generaal-bas, noch de compositie, by te brengen, maar keur ze als zeer hinderlyk volstrekt af *in betrekking tot nooten en door nooten uitgebeelde toonen.*

§. 68.

Echter, *in betrekking tot Clavier-toetsen* konnen deeze termen, in tweederhande voorvallen, gevoeglyk weezen; vooreerst, wanneer men met Orgel- en Claviermaakeren van zekere boventoets spreekt, neem eens, van die tusschen $\bar{f}$ en $\bar{g}$, dan past er f^{kruis} nog $\bar{g}^{mol}$, vermits een toets ten opzigte van hunlieden, die met nooten niet te schaffen hebben, het een noch 't ander is, en de bewoording ééngestreept *fis* de zaak klaar uitdrukt. Ten tweeden, wanneer men iemand in de daadelyke speeloeffening, of by 't onderwys, zekere toetsen schielyk wil beduiden, kan men ongelyk sneller en vloiender zeggen of zingen; by voorbeeld, a, g, fis, f, e, dis, d, cis, d, dan, a, g, f^{kruis}, f, e, e^{mol}, d, c^{kruis}, d; mits dat de toehoorder of leerling, deezer termen kundig, begrype, dat men slegts om tyd te winnen zig aldus uite.

§. 69.

Anderen, om zig uit den doolhof van verwarring, door cis, dis, fis, gis gestigt, te redden, hebben tot de onderscheidentlyke benoeming van verschillende toonen en nooten, zekere buigingen zulker lettergreepen verzonnen, noemende a^{mol}, *aës*; a^{kruis}, *ais*; b^{mol}, *bes*; b^{kruis}, *bis*; c^{mol}, *ces*; c^{kruis}, *cis*; d^{mol}, *des*; d^{kruis}, *dis*; e^{mol}, *es*; e^{kruis},

eis; f^{mol}, *fes*; f^{kruis}, *fis*; g^{mol}, *ges*; g^{kruis}, *gis*. Dit loopt in der daad een ſtuk heen, doordien het e hier geduurig neder- gelyk het i opwaards wyſt. Maar, als er nu twee, zelfs drie tekens voor één noot verſchynen, hoe dan? men moet, om niet in de zwaarigheid te vervallen, die men gedenkt te vermyden, of nog al meer bewoordingen, tot ongeryf der practyk, invoeren, of zodanige gebruiken, als de uitbeelding in nooten van zelve aan de hand geeft. Men noeme, by voorbeeld, $e^{kruis\,kruis}$, *e met twee kruisjes*; f^{x}, *f met een dubbeld kruis* (Inl. §. 116); g^{bb}, *g met twee b*; a^{bbb}, *a met drie b* enz. om dat men zig in diergelyke voorvallen, behoudens de duidelykheid, niet beknopter kan uitdrukken, en er geene reden zyn tot het verruilen onzer ingevoerde, eigenaardige termen *môl* en *kruis*, tegen anderen, naar geen Christentaal gelykende.

§. 70.

Ondertuſſchen, men moet zig niet verbeelden, als of toonen, die wy met een zelfde letter benoemen, maar door zeker bywoord onderſcheiden, uit dien hoofde in eenig naauwer onderling verband ſtaan: by voorbeeld, ons a^{mol}, a, a^{kruis}; ja, de intervallen die wy kleinſte, kleine, groote en grootſte terts, quart enz: heeten, zyn en blyven echter geheel van elkander verſchillende. Natuur brengt ze in zodanige orde, als wy ze op onze inſtrumenten trapswyze ontmoeten, niet voort (Inl. §. 166); ons gemak ſluit de eenigſte rede in van de gewoone benoemingen: genoeg, dat wy ze op dien voet klaar onderſcheiden en elkander beduiden konnen.

§. 71.

Wederom, twee toonen konnen gezegd worden *moller* of *ſcherper* te luiden, wanneer ze, door hunne ſamenkomſt, in vergelyking met anderen, een naauwer of ruimer interval maaken. Aan deeze uitwerking hebben beide toonen evenveel deel. De termen van *mol-* en *ſcherpmaakers*, door zommigen in betrekking tot enkele toonen en nooten gebruikt, zyn derhalve zeer ongerymd: niet alleen, om dat men éénen toon 't geene toeëigent, dat in der daad een uitwerkſel van twee toonen is, maar voornamelyk, om dat geen teken iets *maaken*, verwekken of voortbrengen kan, maar ſlegts dient, om van dingen in de natuur reeds voorhanden zynde, iets te binnen te brengen, te kennen te geeven, of *aan te duiden*.

§. 72.

Eindelyk, de ſeven natuurlyke toonen, a, b, c, d, e, f, g, ieder éénmaal verlaagd en verhoogd, geeven gelegenheid tot de volgende 21 *primen*: *a*mol, *a*, *a*kruis; *b*mol, *b*, *b*kruis; *c*mol, *c*, *c*kruis; *d*mol, *d*, *d*kruis; *e*mol, *e*, *e*kruis; *f*mol, *f*, *f*kruis; *g*mol, *g*, *g*kruis; benoemingen die ons dikwyls zullen te pas komen in 't hoofdſtuk

Van de GRONDTOONEN.

Een grondtoon (modus vel tropus ſyſtematicus) *beſtaat uit trapswyze volgende vyf geheele en twee groote halve toonen binnen den omtrek eener octaaf, van welke halve, één in de quinten- maar de andere, in de quartenruimte leggen moet.* De goede ſmaak, geëvenredigde verſcheidenheid vereiſchende (Inl. §. 200),

§. 200), heeft overlang aangenoopt tot het bepaalen van zekere toonen voor ieder muzykſtuk; er worden dan t'elkens ſeven diatonyke intervallen, of *acht* natnurlyke toonen vaſtgeſteld, om er in te beginnen, zig voornamelyk er mede op te houden, en er eindelyk in te ſluiten. Daar nu clavieren, in de ruimte eener octaaf, dertien toetſen bevatten, en wy by grondtoonen ſlegts op acht, hebben ſtaat te maaken, blyven de vyf overige er zo lang buiten aanmerking: om deeze reden noemt men, by voorbeeld, de toetſen van $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$ een *octaaf* of achttoon, ſchoon $\bar{\bar{c}}$ eigentlyk niet de achſte toets van $\bar{c}$ is, maar de dertiende. Wyders, naardien een octaavenruimte, neem eens, van $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$, wordt aangemerkt als afgedeeld *of in een quint en quart*, $\bar{c}$, $\bar{g}$ $\bar{g}$, $\bar{\bar{c}}$, *of in een quart en quint*, $\bar{c}$, $\bar{f}$ $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{c}}$, zo vereiſcht men hier, dat ieder van zulke beide deelen eener octaaf één' halven toon inſluite, namelyk, een' *grooten halven*, vermits er in grondtoonen, als zodanige, nooit anderen te pas komen.

§. 74.

De oude Grieken hadden *ſes grondtoonen*, of toonwyzen, die ze *oorſprongelyke* noemden (modi authentici), en die hier zonderlinge aanmerking verdienen, om dat onze hedendaagſe, er uit afgeleid zyn, gevolgelyk, anders nooit grondig bevat konnen worden. Hadden quint en quart ieder een' halven toon in den *derden graad*, men noemde de toonwyze de *Joniſche* (modus Jonicus), zie Tab. 4. Fig. 57. Alle deeze wierden eerſt in de quint, en dan in de quart, afgedeeld, te weeten, Jonicus aldus: c. d. e. f. g. g. a. b. c.

Door

Door den derden graad verstaa ik hier de toonen e. f en b. c; zullende de getallen onder de nooten, naderhand tot aanwyzing van ieders halve toonen dienen. Voorts, hadden quint en quart ieder een' halven toon in den *tweeden graad*, men noemde de toonwyze de *Dorische* (Dorius) Fig. 58: d. e. f. g. a a. b. c. d. Lagen beide halve toonen in den *eersten graad*, men noemde deze de *Phrygische* (Phrygius), Fig. 59: e. f. g. a. b b. c. d. e. Doch, had de quint haaren halven toon in den *vierden graad*, maar de quart, in den *derden*, ze verkreeg de benoeming van Lydische (Lydius), Fig. 60: f. g. a. b. c c. d. e. f. Lag de halve toon der quint in den *derden graad*, maar die der quart in den *tweeden*, het was de *mengel-lydische* (Mixolydius), Fig. 61. g. a. b. c. d d. e. f. g. Had eindelyk de quint haaren halven toon in den *tweeden graad*, maar de quart, in den *eersten*, ze wierd de *Æolische* genoemd (Æolius), Fig. 62, bestaande uit a. b. c. d. e e. f. g. a. Deeze bewoordingen hebben haaren oorsprong van de Jonische, Dorische, Phrygische, Lydische en Æolische volken, die zulke toonwyzen hadden uitgevonden, en meest gebruikten (Inl. §. 268), schoon de vermaarde Digteres *Sappho* door het uitvinden eener nieuwe toonwyze haaren naam juist niet zogt te vereeuwigen, maar zig met de benoeming van mengellydische vergenoegde.

§. 75.

Uit de gemelde ses toonwyzen wierden vervolgens *ses andere* afgeleid, die men *ontleende* (modi plagales) noemde, en door het bywoord *Hypo* onder-

derſcheide. Het ontleende beſtond in zodanige omkeering, dat de quart nu beneden lag, en de quint boven: in plaats van c. d. e. f. g g a. b. c in Jonicus, kreeg *Hypojonicus* g. a. b. c c. d. e. f. g; beginnende dus een quart laager, om dat de Grieken, ſchoon *Hypo* boven of hooger betekent, de toonen geduurig van boven naar beneden plagten te tellen, en hooger noemden, wat wy laager heeten; eene gewoonte, die naderhand door de Latynen, welken wy in deezen volgen, is veranderd. Desgelyks, in plaats dat Dorius had d. e. f. g. a. a. b. c. d, beſtond *Hypodorius* uit a. b. c. d d. e. f. g. a; *Hypophrygius*, uit b. c. d. e e. f. g. a. b; *Hypolydius*, uit c. d. e. f f. g. a. b. c; *Hypomixolydius*, uit d. e. f. g g. a. b. c. d; en *Hypoæolius*, uit e. f. g. a a. b. c. d. e. Deeze ſes, onderſcheiden zig van geene, inzonderheid door de verſchillende afdeeling, door de ongelyke hoogte, en, voor zo verre het op harmony aankomt, door andere cadenzen of ſluittoonen, gemerkt, by voorbeeld, in *Jonicus* de bas, natuurlyker wyze, met g. c, maar in *Hypojonicus* met c. G moet eindigen. Voor 't overige, Hypojonicus had de eigenſte toonen als Mixolydius (Fig. 61), ſlegts een octaaf in laagte verſchillende. Hypodoricus kwam overeen met Æolius (Fig. 62); Hypolydius, met Jonicus (Fig. 57); Hypomixolydius, met Dorius (Fig. 58); en Hypoæolius, met Phrygius (Fig. 59); doch, alle deeze ontleende zangwyzen wierden, als copyen, ongelyk minder geacht en gebruikt, des dienen wy de originaalen zelfs in nader overweeging te neemen.

§. 76.

§. 76.

Het wezen der grondtoonen bestaat in de verschillende wyze van aaneenvoeging der halve en geheele toonen, in wat graaden die namelyk achter elkander volgen. Ieder van de ses oorspongelyke toonwyzen heeft twee halve en vyf geheele toonen, maar ieder bevat dezelve in verschillende orde: Jonicus heeft de halve, in den *derden en sevenden graad*; Dorius, in den *tweeden en sesden*; Phrygius, in den *eersten en vyfden*; Lydius, in den *vierden en sevenden*; Mixolydius, in den *derden en sesden*; Æolius, in den *tweeden en vyfden*. Daar nu door 't verschikken van één' halven toon reeds groote verandering in den omloop der toonen wordt veroorzaakt, vermits de geheele toonen dan insgelyks in andere orde leggen, zo ontmoeten wy hier sesderhande slach van toonwyzen, van elkander verschillende gelyk de getallen 3.4; 7.8; 2.3; 6.7. enz. bevindelyk onder de nooten van Fig. 57 tot 62. Genomen, dat men ze eertyds niet op deeze wyze, maar slegts door de verschillende hoogte, had pleegen te onderscheiden, het is evenwel zeker, dat wy ze aldus best van elkander onderscheiden konnen, en, zelfs niet waarschynelyk, dat, by voorbeeld, de Lydische volken daarom eene andere toonwyze, op verschillende manier aaneengevoegd, zouden hebben uitgevonden, om datze geenen halven toon laager, gelyk de Phrygische, zingen en speelen konden en mogten.

§. 77.

De toon B kreeg geen beurt onder de oorsprongelyke toonwyzen, maar slegts by geval, in Hypophrygius: om dat namelyk de valsche quint, b. f tot geen rustplaats

plaats wierd bekwaam geacht, en men hem de reine quint, b. $\bar{f}^{kruis}$, des tyds, gelyk alle boventoetſen, op clavieren ontbreekende, elders ook niet wilde toeſtaan, wordende dus deeze ongelukkige, als onegt verworpen, en *ſpurius* (bastaard) genoemd. Om dezelfde reden begint er ook geen ontleende toon met f, vermits de groote quart f. b, uit omkeering van de valſche quint b. $\bar{f}$ voortſpruitende, al zo weinig als b. $\bar{f}$ tot een bekwaame melodiſche ruſtplaats, veel min tot eene natuurlyke bas-cadenz, kan dienen.

§. 78.

Geen toonwyze van dezelfde letter wierd door verſchillende tertſen onderſcheiden: want Jonicus, Lydius en Mixolydius hadden altoos *groote tertſen*, maar Dorius, Phrygius en Æolius, niet dan *kleine tertſen*. De ontleende toonwyzen volgden in deezen den oorſprongelyken, van welke zy de benoeming draagen: by voorbeeld, Hypojonicus heeft al zo wel een groote terts, als Jonicus zelf; en dus ook wel de overige, alleenlyk Hypomixolydius uitgezonderd, die in plaats van een groote terts, in Mixolydius vervangen, een kleine terts overneemt.

§. 79.

Voorts, men kan de gemelde toonwyzen op clavieren niet tranſponeeren zonder toedoen van boventoetſen, en ze in nooten geenzins getransponeerd uitdrukken zonder behulp van zekere voortekenen. By voorbeeld, de drie eerſte toonen van Jonicus (c. d. e) vereiſchen, een' geheelen toon hooger, reeds d. e. f^{kruis}; die van Dorius

rius (d. e f), e. fkruis. g; en die van Phrygius (e. f. g), fkruis. g. a. Eveneens is het gesteld met alle overige, in het geheel verband der octaaf aangemerkt, des men van muzykstukken, die op clavieren geene boventoetsen, en in nooten kruisjes noch b tekens vereischen, vryelyk mag besluiten, dat ze uit ééne van de gemelde oude toonwyzen gaan.

§. 80.

Ja, dat men in een octavenruimte van clavieren juist *vyf boventoetsen* ontmoet, dient enkelyk tot een aandenken van laater vinding, daar men anders zekerlyk al zo wel acht toetsen beneden, en vier boven konde plaatsen, of veeleer ses beneden en ses boven; hoedanige schikking tot verligting van de transpositie, en om ruimte uit te winnen, nog onlangs in voorslag is gebragt (*a*), schoon misschien weinig clavieroeffenaars wenschen zullen, dat men zulk eene kettery invoere.

a) *Matthefon*, musicale Patriot. pag. 234. sequ.

§. 81.

Doch, wilden de Grieken transponeeren, gelyk ze zulks, behalven op clavieren van boventoetsen onvoorzien, al zo wel kosten als wy, ze noemden getransponeerde toonwyzen, ter onderscheiding van de oorsprongelyke en ontleende, *vercierde* of *min-eigentlyke* (modi ficti).

§. 82.

Iets anders is transponeeren, dan getransponeerde stukken door bekende tekens uitdrukken. Men kan, thans in zangstemmen, een *schisma*, of half comma,

ma, ja, 1. 2. 3. 6. 7. comma hooger of laager uit het hoofd transponeeren, doch alle onze gewoone tekens zyn tot de uitbeelding van iets diergelyks op verrena niet toereikende.

§. 83.

Wordt er dan uitbeelding in nooten vereischt, en zal die den Componisten en uitvoerderen niet al te ongemakkelyk worden, men dient zig, uiterlyk, te bepaalen by de gemelde 21 primen (§. 72. 59). Dit is in der daad niet te verre gezogt, of te veel, in aanmerking van de voornoemde moogelyke, zeer menigvoudige transpositien, maar echter, ook al wat er op is, by aldien men zig op eene verstaanbaare wyze wil uitdrukken, en zekerlyk, veel meer, dan de practyk tot nog toe uitlevert.

§. 84.

Op dien voet had men ieder van de voorschreeven ses oorsprongelyke grondtoonen reeds 20 maal getransponeerd konnen uitbeelden, en dus 6 maal 21, namelyk, 126 soorten van toonwyzen opmaaken. Doch, zulk een wydloopig toestel zoude der moeite niet waard weezen, daar de zangleidingen deezer ses toonwyzen op verrena niet even lieflyk en even vloeiende tot het gehoor komen. Billyk heeft het derhalve onzen voorvaderen raadzaamst geschеenen, om er slegts een paar van de behaaglykste uit te kiezen, die op allerhande manier getransponeerd te gebruiken, en de vier overige, thans voor kamer- en tooneelmuzyk te laaten vaaren.

§. 85.

In de diatonyke toonen eener octavenruimte, neem

neem eens, in die van $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$ (Jonicus), zyn, behoudens de plaatſing van den eenen halven toon in de quint en den anderen in de quart, nog elf andere wyzen van aaneenvoeging moogelyk; zie Tab. 4. Fig. 63. lit. A. Zommige van deeze klinken bevalliger dan anderen, doch 'er is myns oordeels geen één onder die in lieflykheid aan die van Jonicus (Fig. 57.) evenaart. Onderzoekt men nu de zangleidingen der drie gemelde toonwyzen over de groote terts, namelyk, Jonicus, Lydius en Mixolydius, die van Lydius: f. g. a. b. c. d. e. f. komt aan die der beide anderen (Fig. 57. 61.) in bevalligheid ganſch niet gelyk, wegens het ongeneuglyk indrukzel door de groote quart, f. b., en door de valſche quint, b. $\bar{f}$. verwekt; maar Mixolydius verlieſt het weder tegen Jonicus, wegens de zonderlinge aanminnigheid des grooten halven toons, hier in $\bar{b}$. $\bar{\bar{c}}$. voor de ſluitnoot onmiddelyk voorafgaande, des valt de keur billyk op JONICUS. Aangaande die over de kleine terts, Dorius, Phrygius en Æolius, Phrygius kan, by gebrek van f kruis, weinig lieflyke harmony uitleveren, ja, tot de natuurlyke bascadenz, B. E, geene gelegenheid geeven; en in Dorius luidt de groote ſext vry onbevallig, wegens de groote quart, f, b, in d. e. f. g. a. b. vervangen. Dus wint het ÆOLIUS, om dat aldaar met de kleine terts, $\bar{a}$, $\bar{\bar{c}}$, de kleine ſext, $\bar{a}$, $\bar{\bar{f}}$, gepaard gaat, en 'er zig evenwel geen beletſel tot geneuglyke harmony opdoet.

§. 86.

Wy gebruiken dan van de gemelde ſes oorſprongelyke grondtoonen hedendaags inzonderheid den eerſten en laatſten, namelyk, *Jonicus* en *Æolius*. Ik zeg *inzonderheid*, want in Kerkmuzyk verſchynen ook nog dikwyls de overige; Lydius, als de minſte der broederen, uitgezonderd; niet, meerder aardigheids halve, maar enkelyk uit achting voor de oudheid, en volgens de gewoonte. Zelfs de alom bekende Pſalmvooiſen der gereformeerde Kerkgemeenten leveren 'er verſcheiden voorbeelden van, by welker transpoſitien menig anders welgeoeffend ſpeelkonſtenaar zomwylen niet weet of hy verraaden of verkogt is; doch hier van zal ik by nadere gelegenheid uitvoeriger handelen. Dewyl wy nu verzekerd zyn, dat men geen kwaade keur gedaan, maar wel voor ons toegezien heeft, zo laat ons de beide grondtoonen, die het ſtamhuis verbeelden, uit het welk alle getransponeerde worden voortgeteeld, nader beſpiegelen.

§. 87.

Jonicus, of C, bevat, *opwaards*, twee geheele toonen, c, d; d, e; één' halven, e. f; drie geheele, f, g; g, a; a, b, en nog één' halven, $\bar{b}$, $\bar{\bar{c}}$. Deeze toonen behouden wy ook *nederwaards*, om dat 'er aan derzelver zangleiding niets te verbeteren valt. Maar aan *Æolius*, of A, ontbreekt, opwaards, de groote ſeptima, $\bar{a}$, $\bar{\bar{g}}^{kruis}$, uit welke de overlieflyke inleider of zogenoemde *introducteur des toons*, $\bar{\bar{g}}^{kruis}$, $\bar{\bar{a}}$, geboo-

booren wordt. Daar nu een kleine ſext, a, f, en een groote ſeptima, a, gkruis, een grootſte ſecund, f, gkruis, verwekken, en dus ongeoefſenden ooren ongeneuglyk luiden zouden, verandert men de kleine ſeptima en kleine ſext, a, g; a, f; in de nederwaards gaande toonen vervangen, opwaards, meerder lieflykheids halve, in de groote ſext en groote ſeptima van de prime a, namelyk, fkruis, gkruis. Kortelyk, dit verſchil raakt de quintenruimte (a, e) ganſch niet, maar alleenlyk die der *quart*, e, a, als welke nederwaards met a. g. f. e, maar opwaards met e. fkruis. gkruis. a zal vervuld worden. Dus bevat deeze grondtoon, *nederwaards*, twee geheele toonen, a,g; g,f; één halven, f,e; weder twee geheele, e,d; d,c; één' halven, c,b, en nog één' geheelen, b, a; maar *opwaards*, één' geheelen toon, a,b; één' halven, b,c; vier geheele, c,d; d,e; e,fkruis, fkruis, gkruis, en één' halven, gkruis, a.

§. 88.

In ieder geval ontmoet men hier vyf geheele en twee groote halve toonen, maar t'elkens, in een ander verband. Deeze verſchillende wyze van aaneenvoeging is 't geene, wat de beide worteltoonen, als in 't *geſlacht* verſchillende, onderſcheidt, en wat zelfs de rede inſluit, *waarom C een groote, maar A een kleine terts vervangt.*

§. 89.

Doordien wy nu 21 primen in voorraad hebben (§ 72), en dus ieder van de beide originelle toonwyzen 20 maal getransponeerd konnen uitbeelden, verschynen 'er 42 *soorten van grondtoonen*, namelyk, 21 *over de groote en* 21 *over de kleine terts*; zie Tab. 5. N°. 1--42. Zeker besleepen fransch Auteur, die ze reeds voor verscheiden jaaren in 't oog gehad, en, zonder bygevoegde verklaaring in nooten uitgebeeld heeft, laat 'er zig aldus over uit: „ Zommige van deeze toonen „ zyn van grooter gebruik, dan anderen. Men „ vindt 'er zelfs eenigen, die misschien als grond„ toonen nooit geen beurt hebben gekreegen; „ ik heb 'er nochtans geene willen uitlaaten, „ nademaal onze meeste Componisten zig van „ zommigen, eertyds onbekenden, bedienen, „ en het gebeuren konde, dat ze eindelyk alle „ even gebruikelyk wierden (a)". Ja, zeker vermaard Muzykkundige, die voor deezen nooit meer dan 24 grondtoonen erkende (b), en van ieder fraaie generaalbas-stukjes in 't licht heeft gegeeven (c), beschryft ons evenwel in één van zyne laatste werkjes (d), kort en bondig, de voornoemde twee en veertig. Wy gebruiken thans grondtoonen, van de welke men in de voorige eeuwe niets schynt te hebben geweeten, en groote meesters ontzien zig eenigzins, om zig uit

a) *Lambert*, traité de l'accompagnement. pag. 54--60.
b) *Matthefon*, orchestre 1. pag. 62. § 10. Orch. 3. pag. 368. § 70.
c) In de zogenoemde *Organisten-probe*. Hamb. 1718; naderhand *grosse General-bas-schule* benoemd.
d) Klanglehre. 1748. pag. 139--146.

uit C over de groote, de troef der onbedreeven helden, op inſtrumenten voor kenneren te laaten hooren. Komen 'er dan in 't vervolg van tyd nog meer grondtoonen in 't gebruik, het zullen zekerlyk geene andere weezen, dan deeze, die wy nu nog ſlegts als in 't verſchiet zien.

§. 90.

Wie nu grondtoonen wil transponeeren, en over getransponeerde behoorlyk gedenkt te oordeelen, die gelieve de navolgende regelen naauwkeurig in 't oog te houden: *een grondtoon over de groote terts vereiſcht, opwaards, twee geheele toonen, één' grooten halven, drie geheele, en weder één' grooten halven; nederwaards, de eigenſte toonen*, dienvolgens, *één' grooten halven, drie geheele, één' grooten halven, en twee geheele.* Daarentegen, *tot een' grondtoon over de kleine terts behooren 'er, nederwaards, twee geheele toonen, één groote halve, weer twee geheele, één groote halve, en nog één geheele; maar opwaards, één geheele, één groote halve, vier geheele, en één groote halve.* Dit beruſt namelyk hier op, dat ieder te transponeerene grondtoon over de groote derde, in de ſamenvoeging van geheele en halve toonen, met C, en ieder over de kleine derde, met A volkomen moet overeendraagen (§ 87); gelyk dan de boogswyze ſtreepjes, die men in tab. 5. boven zekere nooten der 40 getransponeerde grondtoonen ontmoet, de halve toonen, geduurig in de vereiſchte ſtandplaatſen bevindelyk, zullen aanwyzen.

§. 91.

Te transponeerene grondtoonen konnen in nooten geenzins worden uitgedrukt zonder behulp van kruisjes en b tekens. De reden hier van legt in de *nootenruimten* (inl. § 120), die, op zig zelven geene evenwydige intervallen aanduidende, geene andere groote halve toonen insluiten, behalven e, f en b, c; nooit twee geheele toonen achter elkander behalven die van c, d; en d, e; nooit drie geheele, dan f, g; g, a, en a, b; ja, een groote quart; f, b, en een valsche quint, b, f, die ons hier gansch niet te pas komen. Vervangen ze nu halve toonen, ter plaatse waar de transpositie geheele vereischt, men moet zig van Kruisjes bedienen. Wil men, by voorbeeld, G over de groote derde (N°. 3) naar C (N°. 1) transponeeren, uit c. d. e. f. g. wordt g. a. b. c. d, maar g. a. b. c, als bestaande uit twee geheele en één' grooten halven toon, vereischt reeds d. e. f^{kruis} g; verstrekkende dus *het kruisje tot de aanduiding van den geheelen toon*, *e*, *f*^{kruis}, *en teffens tot die van den halven toon*, *f*^{kruis}, *g*, gelyk dan ieder kruisje en b teken, by sluitnooten uitgezonderd, t'elkens zyne kracht op twee verschillende toonen verspreidt, gemerkt ieder toon zo wel met den naastvoorgaanden als met den onmiddelyk volgenden, zeker interval zal verwekken. Transponeert men vervolgens van g (N°. 3), een quint hooger zynde dan c, by quinten, namelyk, naar d, a, e, b, f^{kruis}, c^{kruis} (Tab. 5. N°. 5. 7. 9. 11. 13. 15), het getal der

ver-

vereischte Kruisjes neemt allengskens toe. Daarentegen, leveren de nootenruimten een' geheelen toon, waar de transpositie een' grooten halven vereischt, men moet zig van een rond b, als 't verlaagingsteken, bedienen. F over de groote (N°. 41), een quart hooger zynde dan c̄, behoeft slegts één, doch, by quarten voortgaande, bemerkt men, dat en waarom in Bmol, Emol, Amol, Dmol, Gmol en Cmol (N°. 39. 37. 35. 33. 31. 29) het getal deezer tekenen insgelyks geduurig grooter worde; als mede, dat en waarom men in de opwaards gaande toonen van N°. 42. 40. 38. enz. ook zomwylen het vierkant b geenzins konne missen.

§. 92.

De nederwaards gaande toonen van A over de kleine (N°. 2), van de Ouden overgenomen, worden als *weezentlyke* (claves essentiales) aangemerkt, maar de opwaards gaande, vervolgens, meerder lieflykheids halve, aldus veranderd en verbeterd, slegts als *toevallige*; 't welk zig dan eveneens verstaat van alle, die 'er door transpositie uit afgeleid worden. Wyders, de verscheidenheid van neder- en opwaards gaande toonen, maakt de behandeling van de grondtoonen over de kleine derde, hoe gering het verschil ook zy (§ 87), vry wat ongemakkelyker, dan die van de toonen over de groote; doch, deeze laatste zig eens vast ingeprent hebbende, zal de zwaarigheid des te eerder verdwynen, indien men slegts in acht neemt, *dat 'er na de kleine derde, juist dezelfde toonen moeten voorkomen, als in den grondtoon over de groote derde van dezelfde letter:* te weeten, de opwaards gaande toonen van A over de kleine (*N°*. 2), verschillen van die van A

over de groote (N°. 7), enkelyk in c en c kruis; desgelyks, in N°. 4. verschynen na e. f kruis. g weer de vyf eigenste toonen als in N°. 9.; in N°. 6, na b, c kruis, d, de eigenste, als in N°. 11; en dus met alle overige.

§. 93.

Ieder grondtoon over de groote, heeft verschillende toonen, en behoeft dienvolgens verschillende tekens; ieder grondtoon over de kleine onderscheidt zig in deezen desgelyks van alle overige over de kleine; echter, ieder grondtoon over de kleine ontmoet, ten aanzien van deszelfs nederwaards gaande of weezentlyke toonen, en de tekens tot derzelver uitdrukking vereischt, één weêrga in zodanig eenen grondtoon over de groote derde, die, gelyk N°. 1, een kleine terts hooger legt, dan N°. 2, en juist dezelfde toonen bevat. Schoon de toonen a. g. f. e. d. c. b. a. en die van c. b. a. g. f. e. d. c, in verschillende hoogte beginnen en eindigen, op andere wyze samengevoegd zyn, en verschillende tertsen leveren, ze draagen evenwel met elkander overeen; des moeten zodanige grondtoonen, die van A over de kleine, evenverre afgelegen zyn, als andere van C over de groote, insgelyks met elkander overeendraagen, en eenerhande tekens tot hunne uitbeelding vereischen: te weeten, G over de groote, een quint hooger zynde dan C, vereischt f kruis, E over de kleine, een quint hooger dan A, insgelyks; F over de groote, een quart hooger dan C, vereischt één b teken, D over de kleine, van A evenverre afgelegen, het zelfde b teken. Om deeze reden vindt men in Tab. 5, onder de 42 grondtoonen, 36 die, elkander regt te-

tegen over gesteld, *als gepaard* verschynen. Die over de groote, komen gemeenlyk iets harder en vrolyker tot het gehoor, maar die over de kleine, aanminniger en streelender; zo dat het geene, wat de hoogduitsche Digters, noopende staande en sleepende vaarzen, en de Spraakkonstenaars by zekere naamworden, *mannelyk* en *vrouwelyk* noemen, hier vry toepasselyk schynt. Wie nu by grondtoonen over de groote, een kleine terts om laag, en by die over de kleine, een kleine terts om hoog rekent, die kan zig gemakkelyk te binnen brengen, welke twee, van een verschillend geslacht, eenerlei *weezentlyke toonen* hebben, hun namelyk uit kracht van transpositie eigen zynde, en altoos onveranderlyk toekomende.

§. 94.

De weezentlyke toonen eens grondtoons, die tekens van verhooging en van verlaaging behoeven, dienen, in zodanige nootenruimten, alwaar ze uitgebeeld konden voorkomen, door zulke tekenen aan 't hoofd der linien aangeduid en eens voor al ondersteld te worden. In A over de kleine (N°. 2) hebben derhalven geene voortekens plaats (§ 92); in E (N°. 4), voegt niet meer dan één kruisje; in B (N°. 6), niet meer dan twee; en dus met alle soortgelyke. Schoon 'er nu in een muzykstuk, by voorbeeld, uit G over de groote, in de melody geen fkruis voorkomt, het kruisje moet echter aan 't hoofd der linien niet ontbreeken, om dat men in de harmony, en in de by te voegen agrementen, het fkruis onmoogelyk kan missen; als mede, om dat dusdanige behoorlyke onderscheiding tusschen het weezentlyke en 't toeval-

lige, des te beter in ſtaat ſtelt om de grondtoonen duidelyk van elkander te onderkennen. Hier volgt nu van zelve, dat een grondtoon, voor ongeoeffenden en onoplettenden, des te ongemakkelyker zy, naar dat hy meer voortekens vereiſcht, maar insgelyks, dat men zig langs deezen weg van eene menigte tekens, die men anders voor zommige nooten moeſt te wagt neemen, beknoptelyk ontlaſte. Ook behoeft men zulke tekens juiſt niet te verdubbelen, en, by voorbeeld, in No. 3. 4. 5. 6 (Tab. 5) kruisjes voor f en f te ſtellen, maar het voldoet, dat ieder teken in ieder regel, 't zy boven of beneden, éénmaal verſchyne. Inmiddels, om zekere weezentlyke toonen als tweemaal verhoogd of verlaagd gemakkelyk uit te beelden, kan men de voortekens door zulke ſtreepjes, als men hier in No. 17 tot 28 ontmoet, van elkander afzonderen.

§. 95.

De grondtoonen draagen hunne benoeming van de primen § 72, mits dat men, wanneer het, gelyk doorgaans, op onderſcheiding aankomt, de woorden over de *groote*, of over de *kleine* (namelyk, drietoon, derde of terts) 'er byvoege, gemerkt 'er van ieder prime tweederhande ſlach van grondtoonen zyn. Doch, den aardt der zaak naauwkeurig bevat hebbende, kan het enkeld woordt *toon*, in plaats van grondtoon, voldoen; gelyk men gemeenlyk vraagt, *uit wat toon?* en, zommige grondtoonen ligte, maar anderen ongemakkelyke *toonen* noemt.

§. 96.

§. 96.

Gaat men nu in Tab. 5, alwaar men zig de 42 toonen als in een' cirkel ſtaande dient te verbeelden, van $\bar{c}$ tot $\bar{g}$, en van $\bar{a}$ tot $\bar{\bar{e}}$ by *quinten* voort, desgelyks, van $\bar{c}$ tot $\bar{f}$, (N°. 1. 41) en van $\bar{a}$ tot $\bar{\bar{d}}$ (N°. 2. 42), by *quarten* ruggelings, tot b^{kruis} en f^{mol}, de beide uiterſte primen, 'er verſchynen in N°. 21 tot 26 ſes toonen *als zonder ega*; eene opening namelyk, die niet net uitgevuld worden kan, *om dat 'er geen net geſloten muzykaale cirkel mogelyk is* (Inl. §. 185): want van b^{kruis}, $\bar{f}^{\text{kruiskruis}}$ by quinten, en van $\bar{f}^{\text{mol}}$, $\bar{b}^{\text{molb}}$, by quarten vervolgende, zoude men naderhand van $b^{\text{kruiskruis}}$, $\bar{f}^{\text{kruis kruiskruis}}$, en van $\bar{f}^{\text{molb}}$, $\bar{b}^{\text{molbb}}$ moeten beginnen, en aldus, nog eens rondom loopende, al weer in eenen anderen kring, maar nooit weder tot $\bar{c}$, geraaken. Dusdanige opening is 'er al zo wel in de quint- en quartcirkelen der geener, die 24 toonen voorſtellen, en zig van de bywoorden cis, dis, fis, gis bedienen; doch, men merkt het aldaar zo ligt niet, om dat deeze termen, op eene onverdraagelyke wyze, misleiden, en men, by voorbeeld, c^{kruis} tegen d^{mol} (N°. 15) tegen 33), of d^{kruis} tegen e^{mol} (N°. 14 tegen 32) verruilt, zonder eens te overweegen, dat $\bar{c}^{\text{kruis}}$ en $\bar{a}^{\text{mol}}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$ en $\bar{b}^{\text{mol}}$ geene quinten, maar kleine ſexten zyn.

§. 97.

Alle voorſchreeven grondtoonen zyn diatonyk. Zouden ze cromatyk of enharmonyk heeten, ieder moeſt meer dan acht enkele toonen vervangen, en

traps-

trapswyze, meerder intervallen dan *groote halve en geheele toonen* (§. 48 58). Men ontmoet er cromatyke en enharmonyke klanken, by voorbeeld, c^mol, c^kruis, c^kruis kruis, d^bb enz.; doch, wy leiden uit dezelve flegts diatonyke graaden af; des zyn en blyven de grondtoonen diatonyk, en er volgt alleenlyk, *dat wy cromatyke en enharmonyke Klanken op diatonyke wyze gebruiken.*

§. 98.

Hoe meer weezentlyke toonen de grondtoonen van elkander overneemen, des te nader zyn ze elkander vermaagfchapt, en hoe nader ze zulks zyn, des te beter pasfen ze tot bytoonen. De geëvenredigde verfcheidenheid, tot het vaftftellen van grondtoonen aannoopende (Inl. §. 200) eifcht insgelyks, dat men vooral in lange, uitvoerige muzykftukken zig zomwylen ook tot een' of anderen nabuurigen grondtoon wende, mits eindelyk tot den eerften wederkeerende, doordien deffelfs indrukzel, by lieden van een gefcherpt muzykaal gehoor, veel te fterk is om zo haaft uit het geheugen te geraaken. Daar men nu, by voorbeeld, van G over de groote, temets naar D over de groote, E over de kleine enz. overgaat, en de grondtoon onmoogelyk ter zelver tyd g, en d, en e kan weezen, dient men of door het woord grondtoon in een' *naauwen zin* te verftaan, zodanige acht vaftgeftelde diatonyke toonen, in de welke men zig voornamelyk ophoudt, maar in een' *ruimen*, ook zulke acht, als er zomwylen voor een tyd in 't midden eens muzykftuks konnen voorkomen; of liever, te onderfcheiden tuffchen eenen HOOFDTOON, en, verkiezelyke *fubalterne toonen*, of *bytoonen eens grondtoons.* Ik zeg, bytoonen eens grondtoons, om dat het woord *bytoonen*, in de toonkunde, ftry-

ſtrydige, valſche geluiden betekent (Inl. §. 96), en het hier evenwel, kortheidshalve, volkomen toereikt. Laat ik dan tot aanwyzing van de verwantſchap der grondtoonen, gelyk men tog van één' op alle ſoortgelyke kan beſluiten, G over de groote (n°. 3) tot een voorbeeld ſtellen. D over de groote (n°. 5) is hem allernaaſt verwant, om dat die uit de quart van G (d. e. fkruis. g) zyne quint, d. e. fkruis. g. a afleidt. Dan komt C over de groote (n°. 1), uit welks quart (g. a. b. c) de quint van G g. a. b. c. d. voortſpruit. Vervolgens, E over de kleine (no. 5), welks ſes eerſte nederwaards gaande toonen (e. d. c. b. a. g) in die van G reeds opgeſlooten leggen. Ook raakt A over de kleine (n°. 6), wegens de overeenkomſt tuſſchen de terts b. a. g, met die van g. a. b. Kortelyk, ſchoon men zig uit G over de groote, ook een wyle tyds tot G over de kleine (no. 40); of tot de quint van de quint, namelyk, A over de groote (no. 7); ja, tot alle zodanige, van de welke men weder manierlyk weer af te komen, kan en mag vervoegen, men bepaalt zig gemeenlyk by- en verkieſt één of twee van de gemelde *vyf bytoonen*, die immers werks genoeg verſchaffen. Is namelyk no. 3 hoofdtoon, no. 4. 5. 6. 1. 2 zyn verkiezelyke bytoonen. Wederom, is no. 4 hoofdtoon, no. 3. 5. 6. 1. 2 geeven ons keur; is no. 1 hoofdtoon, no. 2. 3. 4. 41. 42 zyn de geene, tot de welke men zig, veranderings halve, mag wenden. En genomen, iemand ſtelde zelfs Akruis over de groote (no. 21), tot hoofdtoon, de vereiſchte bytoonen zyn in de natuur zekerlyk voorhanden, doch, ze laaten zig zonder groote moeijelykheid in nooten niet uitdrukken. Men ont-

ontmoet ze hier niet, om dat het niet raadzaam is, van primen, die meer dan één voorteken vereischen, grondtoonen op te maaken; ja, om dat men tog ergens moet afbreeken, by aldien men geen eindeloos werk wil onderneemen.

§. 99.

Wat meer is: *de weezentlyke toonen van ieder grondtoon vervangen reeds de drieklanken van zodanige vyf bytoonen, als hier zyn aangeweezen.* By voorbeeld, die van G over de groote, een quint verder uitgerekt, namelyk aldus:

g. a. b. c. d. e. fkruis. g. a. b. c. d. sluiten in g. b. d, den drieklank des hoofdtoons; daar na, twee over de kleine derde, a. c. e en b. d. fkruis; twee over de groote, c. e. g. en d. fkruis. a, en nog één over de kleine, e. g. b. Dan volgt fkruis. a. c, een harmonische slag met een valsche quint, die hier buiten aanmerking blyft, en naderhand verschynen weder de eigenste drieklanken een octaaf hooger. Twyfelt nu een ongeoeffende, wanneer het, by voorbeeld, in E zal overgaan, of het over de groote derde, dan over de kleine, moete weezen? hy behoeft zig slegts te bezinnen, wat terts er in de weezentlyke toonen des hoofdtoons opgeslooten legge; g of gkruis? zekerlyk g: ergo, E over de kleine; en dus met alle overige, zo lang namelyk een Componist zig van de natuurlyke orde niet verwyderd heeft. Wederom, E over de kleine, bevat in e. fkruis. g. a. b. c. d. e. fkruis. g. a. b, den drieklank e. g. b; dan komt de slag fkruis. a. c, die hier als niets ter zaake doende, over 't hoofd wordt gezien; hier naast verschynt g over de groo-

te,

te, g. b. d; a en b over de kleine, a. c. e; b. d. fkruis; c en d over de groote c. e. g d. fkruis. a, en vervolgens weder de drieklank des hoofdtoons. Heeft de hoofdtoon een *groote* derde, men ontmoet er *twee bytoonen over de groote*, maar *drie over de kleine*; heeft hy in tegendeel een *kleine*, er doen zig nog *twee bytoonen over de kleine derde* op, maar *drie over de groote*; eene lieflyke tempering waarlyk, door natuur zelf aan de hand gegeeven. Wyders, uit deezen grond is gemakkelyk te bevatten, waarom men by toonen over de groote, niet in de septima overgaa, en by die over de kleine, niet in de secund: waar namelyk de valsche quint legt, gelyk hier in beide gevallen fkruis. a. c, daar moet men van daan blyven. Uit dit staaltje blykt dan onwederspreekelyk, dat en hoe men *uit grondtoonen drieklanken afleiden* konne.

§. 100.

Van de voorschreeven 42 *grondtoonen zyn er* 24 *voor clavieren, meer of min, gebruikelyk.* Deeze zyn van Tab. 5. n°. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 15 (of 33). 32. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42; gelyk namelyk van de 12 toetsen aldaar binnen den omtrek eener octaaf bevindelyk, ieder zo wel een groote als een kleine terts kan uitleveren. Ze zyn meer of min gebruikelyk, wegens de verschillende graaden van moogelyke zuiverheid; want stelt men de boventoetsen als ckruis, emol, fkruis, gkruis en bmol (§. 43), die van n°. 1. 2. 3. 5. 7. 39. 40. 41. 42 konnen op zig zelven, of zonder de voorvallende bytoonen aangemerkt, genoegzaam zuiver worden. Doch, aan no. 4. ontbreekt reeds dkruis; aan 6, akruis; aan 8, dkruis en ekruis; aan 9, dkruis; aan 10, dkruis, akruis en bkruis;

b^{kruis}; aan 11, d^{kruis} en a^{kruis}; aan 12, a^{kruis}, d^{kruis}, e^{kruis}, $f^{kruis\ kruis}$; aan 13, a^{kruis}, d^{kruis} en e^{kruis}; aan 15, d^{kruis}, a^{kruis} en b^{kruis}; aan 33 en 34, d^{mol}, g^{mol}, a^{mol}; aan 32, d^{mol}, c^{mol}, a^{mol}, en g^{mol}; aan 35 en 36, a^{mol} en d^{mol}; aan 37 en 38, a^{mol}. Voorts, de onkunde noemt de transpoſitien van toonen, meer dan drie of vier voortekens behoevende, niet alleen *ongemakkelyke*, gelyk ze in der daad al vry wat oeffening vereiſchen, maar kryt ze zelfs uit voor *kwaadaardige*, van welke men eertyds niet plagt te weeten; doch, de waarheid der zaake is, dat een clavierſpeeler van profeſſie in alle voorhanden zynde grondtoonen geoeffend diene te weezen; dat men in concerten, alwaar transpoſitie noodzakelyk is, naar de ſtrengſte wetten van zuiverheid niet oordeele; dat het gebrek des inſtruments den uitvoerder, thans met goede reden, nooit kan worden te laſt gelegd; ja, dat de gewaande kwaadaardigſte transpoſitien aan opmerkende, welgeoeffende uitvoerders, met een geſcherpt muzykaal gehoor begaafd, niet zo ongemakkelyk vallen als *ongeneuglyk*, om dat ze zig de intervallen zuiverer voorſtellen, dan ze dezelve aldaar konnen voortbrengen.

§. 101.

Door hebbelykheid in de ſeven verſchillende ſleutelen (§. 13. Fig. 2--8), *en in de grondtoonen, kan men muzykſtukken, op allerhande vereiſchte wyze, transponeeren.* Ten aanzien van zangſtemmen en blaastuigen, ja, wegens het verſchil van kamer- en koortoon (Inl. §. 107), is de transpoſitie voor clavieren te mets onvermydelyk, en ieder muzykſtuk kan aldaar, behoudens zyne natuurlyke terts, uit 12 toonen voortgebragt worden. Zig hier nu te willen inprenten, ik moet een ſecund, terts, quart,

quart, quint enz. hooger of laager ſpeelen, zoude in der daad een onvaſt en moeijelyk werk weezen; doch, heeft men alle ſleutels en grondtoonen in de magt, men kan met onwankelbaare ſchreeden voortgaan. Dus komt het aan op twee dingen; voor eerſt, zig ſchielyk te bezinnen, wat ſleutel er vereiſcht worde, en dien, in plaats van den voorgeſchreeven, zig zo levendig in te drukken, als of hy er daadelyk ſtond; ten tweeden, wat weezentlyke toonen, voortekens en toetſen er tot den vereiſchten te transponeeren grondtoon behooren. En in 't gemeen volgt, *dat toonen die, van een zelfde prime de benoeming draagende, ſlegts door de bywoorden mol en kruis worden onderſcheiden*, by voorbeeld, a, a mol, a kruis, *denzelfden ſleutel vereiſchen*; al weer een geryf, 't welk het cis, dis, fis, gis niet kan beſchikken; insgelyks volgt, dat ſleutels tot de aanduiding van middelbaare en laage toonen beſtemd, niet tegenſtaande het verſchil van één of twee octaven meerder laagte, in de transpoſitie van hooge toonen evenwel tot een vaſte regelmaat konnen dienen, voor zo verre ze ons op zekere nootenruimten zekere vereiſchte toonen te binnen brengen, en men de octaven gebruikt naar dat ze beſt ter hand leggen. Zal nu een muzykſtuk, 't welk, by voorbeeld, op de benedenſte ſtreep beginnende en eindigende, in den duitſchen vioolſleutel, uit E mol over de groote derde (N°. 37) geſteld is, een' *kleinen halven toon hooger*, uit E (N°. 9.), men behoudt den vioolſleutel, en verbeeldt zig, in plaats van de drie b tekens, vier kruisjes; ja, een kruisje in ſtede van ieder voorkomend vierkant b, in e mol tot verhooging ſtrekkende. Zal het een' *geheelen toon hooger*, uit F (N°. 41), men doet als of er de

altſleutel en één b teken ſtond; uit F^{kruis} (No. 13), men ſtelt de alt en ſes kruisjes; uit G (No. 3), de bas en één kruisje; uit A^{mol}) (No. 35), de hooge alt en vier b tekens; uit A (No. 7), de hooge alt en drie kruisjes; uit b^{mol} (No. 39), de hooge bas en twee b tekens; uit B (No. 11), de hooge bas en vyf kruisjes. Zal het een' *grooten halven toon laager*, uit D (No. 5), men verbeeldt zig de tenoor en twee kruisjes; een' *geheelen toon laager*, uit d^{mol} (No. 33), de tenoor en vyf b tekens; uit C^{kruis} (No. 15), de diſcant en ſeven kruisjes; een *kleine terts laager*, uit C (No. 1), de diſcant zonder eenige voortekens. Gelyk men nu by te transponeerene ſtukken in den duitſchen vioolſleutel ſtaande, zo wel in toonen over de kleine als over de groote derde, een ſecund hooger, de Alt van nooden heeft; een terts hooger, de Bas; een quart hooger, de hooge Alt; een quint hooger, de hooge Bas; een ſext hooger, de Diſcant; en een ſeptima hooger of een' toon laager, de Tenoor; zo blyft de orde der ſleutelen, tot de transpoſitie vereiſcht, trapswyze hooger gaande, altoos deeze, *duitſche Vioolſleutel, Alt, Bas, hooge Alt, hooge Bas, Diſcant, Tenoor*: te weeten, ſtaat het te transponeeren ſtuk in de Bas, dan volgt, een ſecund hooger, hooge Alt; een terts hooger, hooge Bas; of ruggelings, een ſecund laager, Alt; een terts laager, Vioolſleutel enz. Hier uit zal een leergierige de zaak, myns oordeels, duidelyk konnen bevatten; een zaak, in de muzykaale practyk waarlyk van zodanig belang, dat men, volgens het ſpreukje: *zo veel mans zyn in een man, als hy vreemde taalen kan*, hier wel mag zeggen: *zo veel muzykanten zyn er in een muzykant, als hy meer ſleutels en grondtoonen in de magt heeft.*

§. 102.

§. 102.

De gebruikelykste grondtoonen zyn tot nog toe de volgende 16:

C. G. D. A. E. F. B^mol en E^mol over de groote, en A. E. B. F^kruis. D. G. C. en F over de kleine derde; gevolgelyk, van ieder slach acht soorten, die hier vooral aanmerking verdienen.

§. 103.

Wyders, van de bygebragte 40 getransponeerde toonen, aan 't hoofd der linien voortekens behoevende, worden er over de groote derde 12 door kruisjes en 8 door b tekens, maar over de kleine derde, 11 door b tekens en 9 door kruisjes uitgebeeld. Ja, tot die van E en B (Tab. 5. No. 4. 9. 6. 11), en tot alle, die door 't bywoord *kruis* worden onderscheiden, gebruikt men, 't zy over de kleine of over de groote derde, altoos kruisjes; maar tot beide toonen van F (No. 36. 41), en tot alle, die 't bywoord *mol* voeren, niet dan b tekens. Slegts in de toonen G en D (No. 3. 40. 5. 42) ontmoet men Kruisjes, wanneer het over de groote derde gaat, en b tekens, wanneer de kleine terts heerscht. Zonder nu van de buitenspoorige uitdrukkingen der gewaande Psalmzang-onderwyzeren, *b duur en b mol*, eens te gewaagen; hier blykt onwederspreekelyk, dat het berigt, 't welk, onder anderen, *Halma*, in zyn, anders zeer nuttig, woordenboek (a) er van ondernomen heeft te geeven, *bemol, woord van de zangkonst. Als het muzykstuk op de kleine drietoon gezet is*, tot geen' grondregel konne verstrekken, maar door de uitzonderingen verre overtroffen worde.

§. 104.

a) Pag. 66. ed. 1729.

§. 104.

Vraagt iemand, hoe kan men dan, ten minſten in de gebruikelykſte grondtoonen, die over de groote derde, van die over de kleine, met zekerheid onderkennen? ik antwoord, wie zig klaar ingeprent heeft, welke twee toonen kruis noch b vereiſchen, en welke, door één, twee, drie, vier kruisjes of b tekens worden uitgebeeld, die kan, by voorvallende gelegenheid, de regelen omkeeren, en redenkavelen, by voorbeeld, aldus: E over de kleine derde heeft één kruisje, E over de groote, vier kruisjes; hier ontmoet ik E met één kruisje, gevolgelyk, 't is over de kleine derde. Deeze methode zoude toereikende weezen, by aldien de voortekens aan 't hoofd der linien t'elkens behoorlyk waren uitgedrukt (§ 94); doch, hoe krygt men de opſtellers en de onkundige copiſten daar toe? menig laat er een of ander teken uit, om dat het zelden voorkomt; of dat het, in toonen over de kleine derde, opwaards gaande geen plaats vindt; of om ongeoefſenden des te minder af te ſchrikken; en de componiſten moeten zig te mets, gelyk bouwmeesters, naar de bouwheeren ſchikken. Boven dien, men kan langs den gemelden weg niet ontdekken, *waarom* het veeleer over de kleine dan over de groote derde gaa, des zal ik nog een bekwaamer middel aan de hand geeven. Naardien de nootenruimten, zonder voortekens aangemerkt, in alle ſeven verſchillende ſleutels, hoewel t'elkens op andere ſtandplaatſen, de *drie groote tertſen* c,e; f,a; g,b, en de *vier kleine tertſen* d,f; e,g; a,c; b,d aanwyzen (§ 35), en er in ieder grondtoon ſlegts één van beide tertſen regeert, de

klei-

kleine of de groote; zo komt hier alleenlyk in overweeging, *wat tertſen de nootenruimten opgeven*, en, *of één van de voorhanden zynde tekens de terts van deezen of geenen grondtoon raakt, dan niet?* of er namelyk in de ruimten van één der gemelde drie groote tertſen, door het verlaagingsteken een kleine terts, en in die van één der genoemde vier kleine tertſen, door het verhoogingsteken, een groote terts worde aangeduid. Volgens deezen grond kan ieder opmerkende terſtond bevatten, waarom C (No. 1), F (No. 41), en G (No. 3), *groote tertſen* hebben, maar *kleine*, wanneer er, onder anderen, in de nootenruimten der tertſen, te weeten, in $\bar{c}$ voor $\bar{e}$ (No. 38); in $\bar{f}$ voor $\bar{a}$ (No. 36), en in $\bar{g}$ voor $\bar{b}$ (No. 40) verlaagingstekens worden ontmoet, als wanneer de groote tertſen c,e; f,a; g,b, die zig hier van zelve aanbieden, uitgeſlooten worden, en voor kleine tertſen moeten plaats maaken. Desgelyks, waarom de grondtoonen $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{a}$, $\bar{b}$ (No. 42. 4. 2. 6) *kleine tertſen* hebben, by aldien er geene verhoogingstekens, de tertſen raakende, voorkomen; maar *groote tertſen*, wanneer één van de voorhanden zynde kruisjes, de uitſluiting van de kleine en de overneeming van de groote terts te kennen geeft, gelyk in No. 5. 9. 7 en 11. Als mede, waarom de nootenruimten in No. 8 en 10 enz. kleine tertſen ter hand ſtellen: daar namelyk de primen, door kruisjes, als naauwer worden uitgebeeld, nu er in de tertſenruimten niet teffens kruisjes verſchynen, gelyk anders in No. 13 en 15; in tegendeel, waarom de ruimten van de vier kleine tertſen, in No. 39. en 37 enz. groote tertſen vervangen; daar namelyk de primen, door behulp der b tekenen, ruimer wor-

den uitgebeeld, zonder dat men aldaar teffens in de tertſenruimten, verlaagingstekens ontmoete, gelyk in No. 34 en 32. Deeze ſtellingen eens duidelyk begreepen zynde, zal er in deeze netelige, gewigtige ſtoffe ganſch geene zwaarigheid overig blyven, ſchoon goede regels zekerlyk ongelyk ligter te bevatten dan in hebbelykheid te brengen zyn.

§. 105.

Gewigtig noem ik deeze materie, om dat er zonder duidelyke bevatting van de grondtoonen nooit goede uitvoering, veel min bevallige, treffelyke muzykaale leezing plaats vindt: gemerkt ieder muzykſtuk doorgaans eenige cieraaden, agrementen of coloratuuren genoemd, vereiſcht, en alle deeze zig naar de voorvallende hoofd- en bytoonen rigten, en er uit afgeleid worden moeten. Men bedient zig nu eens van langzaame, trapswyze- en opwaards gaande, dan weder van ſchielyke, ſprongswyze- en nederwaards gaande agrementen; ja, men laat in uitvoerige cadenzen te mets allerhande uitheemſche toonen invloeien, ten einde de toehoorderen op eene aanminnige wyze te verraſſen, en hunne verwagting te leur te ſtellen. Ondertuſſchen, zal dit alles geen ſpoorelooſ werk weezen, en zal men er ooit goede regels van geeven, de gemelde weezentlyke toonen der hoofd- en bytoonen moeten hier tot een grondſlag verſtrekken; ook ſtaat het altoos vaſt, dat lieden van bekwaamheid, die de toonen, op welke de agrementen voornamelyk rollen, zo vaſt in 't hoofd hebben, dat ze de oplettendheid enkelyk op derzelver verſchillende mengeling te wenden behoeven, hier des te meerder gevoeglyke veranderingen voortbrengen konnen.

§. 106.

§. 106.

Eindelyk, men eigent den 16 gebruikelykſten grondtoonen zekere *eigenſchappen* toe, uit kracht van welke zommigen tot het verwekken van deeze of geene gemoedsbeweeging (Inl. §. 326) voor anderen bekwaam zullen weezen. Laat ik dien aangaande ſlegts het oordeel van zeker vermaard hedendaags Muzykgeleerde bybrengen, kortelyk hier op uitkomende (*a*): „ C *over de groote*, is
„ tamelyk vinnig en ſtout; niet onbekwaam tot
„ vrolyke dingen; ſchoon ervaaren Componis-
„ ten er ook iets aanminnigs en ſtreelends uit kon-
„ nen voortbrengen. G *over de groote*, weet zyn
„ woord byzonder wel te doen; is van een' vro-
„ lyken aardt; dienſtig tot ernſthaftige en vrolyke
„ ſtoffen. D *over de groote*, is van natuur wat
„ ſcherp en eigenzinnig; dient beſt tot zwervén-
„ de, vrolyke en oorlogsſtukken, hoewel hy
„ ook, inzonderheid voor Fluiten en Violen,
„ ganſch aardige, ongewoone aanleiding tot de-
„ licaat maatgezang kan geeven. A *over de groo-*
„ *te*, doet vry ſterk aan, doch met zekere vlug-
„ heid; zynde bekwaamer tot klaagelyke, droe-
„ vige hartstogten, dan tot blydſchap, ſchoon
„ zeer voeglyk tot Vioolſtukken. E *over de*
„ *groote*, drukt wanhoopige, doodelyke droef-
„ heid zeer wel uit; zynde tot uitermaaten ver-
„ liefde, redde- en hoopelooze dingen vry be-
„ kwaam; vertoonende ook in zekere voorvallen
„ zodanig eene doordringende ſnyding, ſcheiding
„ en lyding, die alleenlyk met rampzalige afzon-
„ dering van ziel en lighaam kan worden verge-
„ leeken. F *over de groote*, vermag de deftigſte
„ muzykaale gedagten, die men ooit kan verzin-
„ nen, uit te drukken, 't zy grootmoedig- ſtand-

„ vastigheid, liefde, of wat er anders in 't re-
„ gister der deugden boven aan staat; en zulks
„ alles zo natuurlyk, dat er gansch geene ge-
„ maaktheid onder loopt; even eens gelyk een
„ mensch, dien zelfs het minste bedryf aardig van
„ de hand gaat, en die, volgens den Franschen
„ term, *bonne grace* heeft. Bmol *over de groote*,
„ is zeer vervrolykend en prachtig, behoudende
„ echter geerne iets zedigs; verheffende, vol-
„ gens de uitdrukking van Kircherus (*b*), het
„ gemoed tot zwaare onderneemingen. Emol *over*
„ *de groote*, sluit veel verhevenheid in, is een ge-
„ zwooren vyand van dertelheden, als moogende
„ slegts met ernsthaftige en teffens klaagelyke on-
„ derwerpen te schaffen hebben. A *over de kleine*,
„ is klaaglyk, eerbaar en gelaaten, ja, slaapver-
„ wekkend; echter er niet onaangenaam by,
„ maar tot clavier- en andere speelstukken van
„ zonderlingen dienst. E *over de kleine*, maakt gee-
„ ne blygeestige myne, hoe men 't ook aanlegge,
„ maar veeleer, diepzinnig en droevig, zonder
„ evenwel de hoop tot vertroosting geheel te be-
„ neemen. Men kan er zekerlyk iets, dat schie-
„ lyk zal gaan, uit opstellen, doch zulks is
„ daarom nog niet *lustig*. B *over de kleine*, is
„ gemelyk, onlustig en melancolisch, weshalve
„ hy ook zelden ten voorschyn komt; zynde eer-
„ tyds, misschien om gemelde reden, by het
„ kloostervolk zodanig bemind geweest, dat men
„ naauwelyks aan hem mogt denken. Fkruis *over*
„ *de kleine*, leid tot groote droefheid, die ech-
„ ter meer kwynende en verliefdt dan gevaarlyk
„ is; hebbende iets driftigs en zonderlings aan
„ zig; ja, iets dat naar afkeerigheid van men-
„ schen gelykt. F *over de kleine*, is krachtig
„ aandoende, en schynt zekere zagte, gelaatene,

„ doch

„ doch diep gewortelde, met eenige wanhoop
„ vergeselschapte, doodelyke hartenangst voor
„ te stellen, als mede, naare, hulpelooze droef-
„ geestigheid ongemeen wel uit te beelden; be-
„ vangende te mets met een soort van schrik en
„ trilling. C *over de kleine*, is overlieflyk, maar
„ ook droevig; om er niet, tegen het oogmerk,
„ by in slaap te geraaken, dient men hem, door
„ lugtige, evenredige beweeging, wat werk te
„ geeven. G *over de kleine*, bykans de fraaiste
„ van allen, tempert het ernsthaftige door zekere
„ vrolyke lieflykheid, zynde dienvolgens zo wel
„ tot tedere als tot opwekkende stoffen, tot ge-
„ maatigde droefheid en blydschap, bekwaam.
„ D *over de kleine*, sluit iets in, dat aandagt, rust,
„ verheven- bevallig- en vergenoegdheid te ken-
„ nen geeft; zynde in Kerkmuzyk dienstig tot
„ bevordering van stigting; elders, tot die van
„ de rust des gemoeds, en echter ook tot aller-
„ hande vermaakelyke, juist niet huppelende,
„ maar vloeiende zangleidingen." Kortelyk,
schoon ieder grondtoon iets byzonders heeft, waar
omtrent nooit volkomen overeenstemming van
gevoelens te verwagten is, en 't welk by voor-
handen zynde volmaakte tempering der interval-
len wegvallen moest, men dient niet alleen de
uitwerking der bytoonen van die des hoofdtoons,
maar inzonderheid het uitwerkzel eens goeden
muzykaalen styls (Inl. §. 334, 336) van de eigen-
schap eens grondtoons, naauwkeurig te onder-
scheiden.

a) *Matthefon*, Orchestre 1. pag. 231--251.
b) Ad ardua animam elevans.

Van de SCALEN.

§. 107.

Een ſcala, *zang- of toonladder*, *is een ſchets van trappen en ſprongen der diatonyke intervallen*, *ten behoeve van leerlingen*, *door nooten en letteren uitgebeeld*. De benoeming *ſcala* is ingevoerd by gelegenheid der ſes befaamde Syllaben ut, re, mi, fa, ſol, la, die men niet alleen op vyf vingers afmaalde, en, gelyk lieve kinders verſcheiden naamen hebben, de *harmonikaliſche hand* (manus Harmonica) noemde, maar ook, op twintig toonen, van G tot $\overset{=}{e}$, ſevenmaal herhaald en verplaatſt (Inl. §. 280), in de gedaante van een' *ladder*, door letters plagt uit te beelden. Toen vervolgens de nooten in gebruik raakten, en trapswyze gaande toonen altoos nog iets naar een' ladder bleeven gelyken, ging de benoeming van ſcalen ook tot de ſpeelkonſt over, gelyk men ze doorgaans in de leerboekjes vooraanſtelt, en ze te mets tot de applicatie of vingerleiding doet verſtrekken. Ten opzigt van de zangoeffening bepaalen zig de ſcalen by 't eenvoudig diatonyk Klankgeſlacht (Fig. 46. §. 97), aangezien kleine en groote halve toonen voor leerlingen te ongemakkelyk zouden vallen, en het geheel ut, re, mi, 't zy met ſes of ſeven Syllaben (*ſi* er namelyk bygevoegd), niet verder kan gaan, als zynde ganſch niet meer toepaſſelyk op de overige klankgeſlachten, die, gelyk Fig. 51. 54. meerder, naauwer en ruimer intervallen inſluiten dan geheele en groote halve toonen; gevolgelyk, op geen konſtige muzykſtukken, alwaar men zomwylen alle drie geſlachten als ondereen mengt. Hoewel nu de ſcalen haare nuttigheid konnen hebben, daar ech-

echter alle ſcalen op verrena geene grondtoonen, maar deeze tot een verhevener oogmerk beſtemd zyn, zo dierde men, om verwarring te myden, de grondtoonen juiſt niet door de bank ſcalen te noemen. Scalen zyn eerſte kinderleſſen, tot het muzykaal A. B. behoorende; ze hebben geen' bepaalden omtrek, maar rigten zig naar dien des beoogden inſtruments; daar in tegendeel grondtoonen binnen de octavenruimten blyven. In ſcalen weet men van geene afdeeling, maar grondtoonen vereiſchen in de quint of quart, zekere ruſtplaats (§. 74, 75). In ſcalen is het evenveel waar de halve toonen leggen, 't welk egter in grondtoonen grootelyks verſchilt (§. 76). Scalen konnen alleenlyk tot de zang- en ſpeelkonſt dienen, maar grondtoonen oogen zelfs op de muzykaale fantaiſie en compoſitie. Uit ſcalen worden agrementen noch drieklanken afgeleid; doch by grondtoonen is, onder anderen, het oogmerk, om tot de aanwyzing van dezelve den weg te baanen.

Van de MUZYKAALE TEKENKUNDE.

§. 108.

De deugdelykheid van *willekeurige tekenen*, hoedanige men, in tegenſtelling van natuurlyke of noodzaakelyke, in konſten gebruikt, beſtaat in 't gemeen hier in, dat er 1) *een genoegzaame voorraad* voorhanden zy, om alle verwarring voor te komen, en verſchillende dingen op verſchillende wyze te konnen uitdrukken; maar ook 2) *niet meer, dan er noodig zyn*, gemerkt de practyk zo wel door overvloed als door gebrek van tekenen belemmerd wordt; gelyk wy ook, door Apollo's ge-

genade, thans op verrena geene 1200, naar 't voorbeeld der oude Grieken (Inl. §. 297), behoeven. 3) Dat ze, zo veel doenlyk, *met de betekende zaaken overeenkomst hebben*; 4) *verscheiden dingen te gelyk aanduiden*, voor zo verre zulks zonder dubbelzinnigheid geschieden kan; 5) *gemakkelyk te onderscheiden*; 6) *ligt te onthouden zyn*; en 7) *weinig ruimte beslaan*. Daar men zig nu dusdanige tekens, door 't gebruik reeds ingevoerd, in 't minste niet moet laaten ontneemen of betwisten, en 't muzykaal lettergebruik, de zogenoemde *tabulatuur*, te regte is afgeschaft, om dat de figuuren aldaar tot aanduiding van de duurzaamheid der toonen vereischt, ongelyk meer ruimte innamen, dan de groote, kleine, één- twee- driegestreepte letters zelve; mag men vryelyk besluiten, dat de uitspraak van anders hooggeleerde schryveren, *als of de verligting, die men by de hedendaagse toonmerking heeft, zo groot niet zy, dan men zig wel verbeeldt* (*a*); de hedendaagse practyk gantsch niet betreffe, gemerkt dezelve, zederd festig jaar al weder krachtig van gedaante veranderd zynde, veel subtiler toonmerkingen, dan eertyds, bevat; ja, dat hun, die de voortrekkelykheid van 't vyfstreepig nootengestel, als mede, van de ingevoerde nooten en sleutelen ter deeg inzien, de lust om er aan te reformeeren met er haast vergaan zal.

a) *Van Til*, digt-zang en speelkonst. p. 36,37. Dord. 1692.

§. 109.

De grondslag der gemelde tekenen is het muzykaal gehoor (Inl. 195.) Bemerkt hebbende, dat men zig allerhande soort van toonen klaar konde voorstellen, is men bedagt geweest op tekens, door be-

behulp van dewelke men zig en anderen, zelfs afweezenden, zulke toonen konde te binnen brengen.

§. 110.

Men noemt N°. 1 (Fig. 1) een *geheele noot*; N°. 2, een *halve*; N°. 3, een *vierendeel*; N°. 4, een *achtendeel*; N°. 5, een *sestiendedeel*; N°. 6, een *twee en dertigste deel*; en N°. 7, een *vier en sestigste*; om dat één geheele, juist zo veelduurzaamheid zal hebben als 2 halve, 4 vierendeel en, 8 achtendeelen, 16 sestiende- 32 twee en dertigste- en 64 vier en sestigste deelen; één halve juist zo veel duurzaamheid als 2 vierendeelen, 4 achtendeelen, 8 sestiendedeelen enz. By de meeste muzykaale tekens komt het slegts aan op goed onderwys en oordeel; ook kan ieder gemakkelyk leeren onderscheiden, welke nooten lange of korte toonen zullen aanduiden; echter hunne stipt bepaalde lengte en kortheid, by de welke het namelyk op klaar bemerken, bevinden en gevoelen van zekere net afgemeeten tydstippen aankomt, kan zonder de voorstellende kracht des muzykaalen gehoors geenzins bevattelyk worden, des blyven ook de tekens tot derzelver aanduiding bestemd, by volslagen gebrek van zulk vermoogen, vrugtloos, en de *afbeeldsels* die men, volgens den, vry kinderlyk schynenden, raad van zeker ervaaren Muzykgeleerde (*a*), er van aan kinderen dient te vertoonen, door appels en stukjes papier, op voornoemde wyze in stukken gesneden, en tegen elkander vergeleeken, konnen als dan niet helpen. Ondertusschen, niemand is met zulk een gescherpt muzykaal gehoor gebooren, dat de evenredige beweeging, by toonen van eenerlei duurzaamheid

ver-

vereischt, door middel van ſtipt gaande uurwerken en derzelver ſlingeren, niet levendiger ingedrukt zoude konnen worden. Ja, daar de betekende zaaken eerder in aanmerking komen dan haare tekens, het is zekerlyk raadzaam, dat een onderwyzer aan bekwaame leerlingen een duidelyk begrip tragte by te brengen van de bepaalde tydſtippen, in de welke zekere toonen, in allerhande zangmaaten, zullen verloopen, aleer hy van het gebruik dier tekenen handelt. Insgelyks, naardien de begrippen van evenredige duurzaamheid tot een' grondſlag van die der verſchillende, moeten verſtrekken, dat hy eerſt ſtukken opgeeve, die ſlegts eenerhande nooten bevatten, namelyk, enkel halve, of vieren- of achtendeelen; klaar doe begrypen, dat de tweede toon de beweeging bepaale, en dat alle overige, gelyke duurzaamheid moeten hebben; ja, het zelfde ſtuk, ſtiptelyk getroffen zynde, eenige maalen, nu langzaam dan ſchielyker, doe herhaalen, om de begrippen van evenredige duurzaamheid des te krachtiger te verſterken; dat hy vervolgens, by ſtukken met halve nooten vieren- en achtendeelen, door geduurig tellen en door zagte maatſlagen, *ieder vierendeel* als een regelmaat doe aanmerken, ten einde ieder halve, juiſt eens zo lang duure, en twee achtendeelen in een zelfde tydſtip verloopen. Daar beneven moet een bekwaam, werkzaam leerling ten eerſten tot het *nootenſchryven* worden aangehouden, als zynde zulks, met behoorlyke oplettendheid geſchiedende, het beste middel om de gevormde klaare begrippen duidelyk te maaken, en de Muzyk, zo te ſpreeken, in 't hoofd te krygen. Maar, zegt de voornoemde Muzykgeleerde in 't aangetrokken geſchrift: „ De meeſte onderwyzers gaan in deezen even-

„ eens

„ eens te werk, als of ze zeggen wilden, *leest*
„ *dat eens, daar na zal ik u de letters verklaaren.*
„ Hier van daan de bykans algemeene klagte der
„ meeste muzykoeffenaaren, dat ze de maat niet
„ begrypen konnen.. En of zommige ouders
„ en opzieners onnozel genoeg zyn om te zeggen,
„ *die goede man is er nu al vyf maal geweest, en*
„ *nog heeft hy onze Kaatje niet meer dan één deunt-*
„ *je voorgeschreeven. Wanneer zal dat boek vol*
„ *worden. Wat meent hy wel!* daaraan moet een
„ verstandig onderwyzer zig niet stooren, als
„ genoegzaam verzekerd zynde, dat er nooit
„ deftige timmering moogelyk is zonder goede
„ grondlegging enz.

a) *Matthefon*, kleine general-bas-schule. pag. 99. § 21.

§. III.

De gemelde benoemingen, geheele, halve, vierendeelen enz. hebben enkelyk haar opzigt tot de zogenoemde *gemeene zangmaat van vier vierendeelen:* want in die van $\frac{3}{4}$ komt de noot No. 1 (Fig. 1) niet meer te pas; No. 2 is aldaar geen halve, maar een tweederde; No. 3 geen vierenmaar een derdedeel enz. Om deeze reden noemen de Franschen No. 1 *note ronde*; No. 2. *blanche* (witte); No. 3, *noire* (swarte); No. 4. 5. 6. 7. *croche*, *double croche*, *triple-quadruple croche* (nooten met één, twee, drie, vier haakjes achter aan den staart). Ja, in oude tyden noemde men No. 1 *semibrevis* (de helft korter); No. 2. *minima* (kleinste); No. 3. 4. 5. 6. *Semiminima*; *Fusa*; *Semifusa*; *Fusella*, en zulks in betrekking tot de reeds overlang afgeschafte *groote nooten* (Inl. § 292), uit het vierkant b opgemaakt: namelyk, *brevis*,

van

van twee maat (zie Tab. 6. Fig. 64. N_o. 1); *longa*, van vier (N_o. 2), en *maxima*, van acht maat (N_o. 3). Daar nu de termen tweederde-derde- ſesdedeelen enz. naar enkele vittery zouden gelyken, men moet zig of van de franſche, ronde, witte, ſwarte enz. bedienen, of liefſt, de ingevoerde, geheele, halve, vierendeelen enz. behouden: vermits de benoemingen tot de eerſte, eenvoudige zangmaat vereiſcht, ook in alle overige, naderhand uitgevondene, kortheids halve, gevolgelyk zonder ongerymtheid, konnen ſtand grypen.

§ 112.

Ten aanzien der uit te beelden verſchillende lengte en kortheid, wordt er aan de nooten een zeker *valeur*, of *verſchillende waardy*, toegeſchreeven. Ondertuſſchen, ieder ſtaartnoot, namelyk, halve, vieren-achtendeel enz. behoudt dezelfde waardy, 't zy de ſtaart op-of nederwaards verſchyne; doch, cieraads halve, trekt men in 't gemeen opwaards, wat niet hooger gaat dan van de benedenſte tot de middelſte ſtreep, en alle overige nederwaards; eene bekende zaak waarlyk voor ervaaren liefhebberen, maar ieder leezer is geen ervaaren liefhebber, en ieder onderwyzer denkt niet altoos aan zulke dingen, die hy onkundigen billyk moeſt bekend maaken.

§. 113.

De verſchillende gedaante der nooten heeft haar opzigt tot lange en korte, niet tot langzaame en ſchielyke toonen (Inl. §. 224). Het ſtaat altoos vaſt, dat er in een zelfde muzykſtuk, behoudens dezelfde beweeging, adagio, allegro, preſto, enz. een

een halve noot juist zo veel duurzaamheid zal hebben als 2 vieren- 4 achten- 8 sestiendeelen; een vierendeel juist zo veel, als 2 achten- 4 sestiendeelen enz; nochtans volgt niet, dat halve nooten altoos langzaam, en sestiendeelen altoos schielyk zullen gaan; om dat de beweeging, aan de zangmaaten zekere wetten stellende, hier zodanige uitzondering kan veroorzaaken, dat zelfs sestiendeelen langzaamer verloopen in de langzaamste beweegingen, dan halve nooten in de schielykste. Dit zal vervolgens in 't verhandelen van de zangmaaten nader blyken, dus blyft ook de verklaaring van de maattekenen, anders in orde voor de nooten eens muzykstuks verschynende, zo lang uitgesteld.

§. 114.

Inmiddels, de voorschreeven nooten van 4, 2, 1, ½ vierendeel enz. zyn nog op verrena niet toereikende tot de uitbeelding van zulke subtile afdeelingen, als men zig door 't muzykaal gehoor kan verbeelden; men stelt derhalve achter de koppen van zodanige nooten, die de *helft meerder duurzaamheid* zullen aanduiden, *stipjes*. Aldus betekent No. 1 (van Fig. 1) ses vierendeel of twaalf achtendeel; No. 2, drie vierendeel of ses achtendeel, N°. 4, 1½ achtendeel of drie sestiendeel; N°. 5, 1½ sestiendeel of drie twee en dertig deel enz. Op deeze wyze kan men met dezelfde nooten al ongelyk meer uitvoeren; doch, zullen er 5. 7. 9. 10. 11. 13. 14. 15. vieren- achten- sestiendeelen enz. worden uitgedrukt, de stipjes zyn nog onvoldoende. Des bedient men zig van streepjes in de gedaante van halve cirkelen, *banden* genoemd (*ligatura*. lat. *liaison*. fr.)

 en

en merkt twee aldus langs de koppen samengehegte nooten aan, als of het slegts één ware, vermits de betekende toonen door zangstemmen, als mede op wind- blaas- en gestreeken snaartuigen aldus verlengd voortgebragt konnen worden. Door deeze stipjes en banden kan men zelfs de gemelde afdeelingen in 5. 7. 9. enz. naauwkeurig uitdrukken, zie Tab. 6. Fig. 65. Ja, om zig van een' band te ontlasten, stelt men te mets *twee stipjes* achter een zelfde noot, zullende het laatste de helft van de duurzaamheid des eersten aanduiden; zie Fig. 66. No. 2, alwaar het eerste stipje een achten- en het tweede, een sestiendeel geldt.

§. 115.

Men kan de nooten in losse of vrye, samengevoegde, gebondene, en syncopeerende of afsnydende, verdeelen. *Syncopeerende* zyn niet alleen zulke, die zekere leden eener zelfde zangmaat, namelyk, halve nooten, vieren- achtendeelen enz. als breeken en van elkander afscheiden Fig. 67, maar ook zulke gebondene, die uit de naastvolgende maat de helft, of ten minsten iets, overneemen (Fig. 68), zo dat de betekende toonen van alle dusdanige, by wyze van rukking, tegen de maat aanloopen. Ter onderscheiding van deeze laatste, kan men zulke nooten, die, slegts tot verlenging, of zeker gedeelte eener zangmaat, of verscheiden geheele maaten, door banden aaneengehegt vertoonen, *gebondene* noemen. Voorts, de gemelde banden betreffen altoos nooten van dezelfde hoogte, verschynende aan, niet boven haare koppen, veel min aan de staarten, en alle samengevoegde dingen zyn juist niet gebonden; des verstaa ik door *samengevoegde* nooten, alle zo-

da-

danige, van dezelfde en van verschillende hoogte, die of langs de koppen heenen door *boogswyze streepjes* getekend, of, aan de staarten door zo veel *dwarsse streepjes*, als er anders voor ieder noot haakjes vereischt wierden, aaneengehegt zyn; maar door *losse* of vrye, zulke, by de welke men iets diergelyks, noch banden, noch iets van voornoemde afsnydingen, maar wel voortekens, stipjes, en boven de koppen *regtstandige streepjes*, ontmoet. Deeze laatste, zullen in 't gemeen aanduiden, dat men zekere toonen met eenen lossen zwier, kort afgebroken, en klaar van elkander afgescheiden, *stootende*, niet sleepende, diene voort te brengen (Fig. 69). In zangstukken verschynt zelfs ieder haakjesnoot, op welker toon een eigene syllabe vallen zal, onderscheidings halve, los of vry; dewyl men nu halve nooten en vierendeelen, tot een eigenste lettergreep behoorende, aan de staarten niet samenhegten kan, zonder geene onduidelyk en deeze tot achtendeelen te maaken; zo onderscheidt men ze boven de koppen door boogswyze of schuinse streepjes; hegt van de voorvallende achten- en sestiendeelen zo veel, als er op een zelfde lettergreep verloopen zullen, aan de staarten samen, en trekt by een *melisma*, alwaar namelyk verscheiden toonen, ja, zomwylen geheele regels, op één lettergreep uitgerekt worden, regte linien, of kort afgebrooken streepjes, ter plaatse waar zangwoorden staan moesten; van alle welke dingen, tot klaare uitdrukking en behoorlyke leezing van zangstukken volstrekt vereischt, onkundigen elders voorbeelden genoeg ontmoeten konnen. Wyders, schoon verschillende zangmaaten by speelstukken eenig onderscheid in 't samentrekken der haakjesnooten veroorzaaken (§ 157), de cierlykheid brengt

mede, dat onder twee trapswyze volgende, van de welke één op- maar de andere nederwaards getrokken diene te weezen (§ 112), de laatste zig naar de eerste rigte, en dat onder verscheiden, het meerder getal tot een rigtsnoer van de overige verstrekke, zie Fig. 70. Ook ontmoet men in speelstukken boogswyze of schuinse streepjes, boven de koppen van zodanige nooten, welker toonen eenigzins aan elkander hangende, met één woord, *sleepende* voortkomen zullen; tot welker voortbrenging men op clavieren, by consonanten en zekere dissoneerende harmonische *slagen*, de vingers rusten laaten, of, by fluitnooten den laatsten toon kort afbreeken, of, op gestreeken snaartuigen slegts één streek doen zal (Fig. 71). Vermits zig hier nu in eene zelfde streek verscheiden toonen met verschillende kracht voortbrengen laaten, stelt men te mets binnen den omtrek dier schuinse streepjes *stipjes* onder nooten, die met zekere behendigheid- en *regtstandige streepjes* onder die, welke met zonderlingen nadruk uitgevoerd zullen worden (Fig. 72).

§. 116.

Zomwylen verschynen er *drie nooten*, die in een zelfden tyd als twee- en *ses*, die in een zelfde bepaald tydstip als vier, verloopen zullen, schoon men den laatsten toon van ieder drie of ses, gemeenlyk een ziertje meerder duurzaamheid toestaat. Geene, noemt men *trioolen*, of drittels, en deeze, moogen *sextels* heeten. Om nu tot diergelyke aardige mengelingen geene verdere tekens in te voeren, trekt men drie, een vierendeel bedraagende, één- maar ses, tot een vierendeel behoorende, tweemaal aan de staarten samen,

men, en onderſcheidt ze, boven of onder de nooten, door de getallen 3 en 6, ten minſten de eerſten van verſcheiden achter elkander volgende, of laat thans tuſſchen trioolen en anderen een weinigje meerder ruimte (Fig. 73) insgelyks, een ziertje meerder ruimte tuſſchen drie vierendeelen, die in plaats van twee, in een halve maat voor trioolen doorgaan zullen, en aan de ſtaarten niet ſamengevoegd konnen worden. Dusdanige drittels en ſextels, ja, vyfde en ſevende deeltjes, konnen al zo wel ſtootende als ſleepende voortkomen, ſchoon ze zig dikwyls, tegen de meening der Componiſten, ſlegts volgens de gewoonte van onkundige nootenſchryveren, onder boogswyze ſtreepjes, tot aanduiding van ſleepende toonen beſtemd, pleegen te vertoonen.

§. 117.

Noopende de bekende tekens van verhooging, verlaaging en herſtelling, dient nog in 't gemeen aangemerkt, voor eerſt, dat kruisjes en ronde b tekens voor nooten, die in een' zelfden regel, verſcheiden maal onmiddelyk achter elkander volgen, ſlegts voor de eerſte noot verſchynen moeten: om dat men anders in twyfel geraakt, of de volgende toonen dezelfde, dan tweemaal verhoogd of verlaagd, weezen zullen. De plaatſnyders en nootenſchryvers dienden zo veel onderſcheid weeten te maaken, van zulke tekens achter wege te laaten, wanneer ze in 't originaal ſlegts wegens het beginnen van eenen anderen regel voorkomen, en ze in tegendeel van zelve te herhaalen, wanneer zy met nooten, die zulke tekens behoeven, in een' anderen regel beginnen, daar zulks in 't originaal niet geſchiedt. Ten an-

deren, dat men de beide gemelde tekens insgelyks niet behoeve te herhaalen voor nooten die of met elkander samengevoegd zyn; gelyk in Fig. 74 de vyfde en twaalfde; of die zig in een zelfde zangmaat door de hoogte en laagte genoegzaam onderscheiden (zie Fig. 75); of tusschen welke zig slegts één andere losse noot van verschillende hoogte vertoont (Fig. 76); als zynde in deeze gevallen de meening daar door, dat er geen vierkant b verschynt, reeds genoegzaam duidelyk. Ten derden, dat men dit b met het ronde, en met het kruisje, geenzins verwisselen moete, doordien, by voorbeeld, de nooten van Fig. 77 zeer dubbelzinnig zyn, of teffens geheel andere intervallen in de gedagten brengen, terwyl die van Fig. 78 den zin klaar uitdrukken. Ten vierden, dat nooten met een vierkant b, wanneer de onmiddelyk voorgaande toon tweemaal verhoogd geweest is, boventoetsen van clavieren konnen vereischen, gelyk die van Fig. 79 niet f maar f kruis aanduidt. Ten vyfden, dat men tot aanduiding van zulke dubbele verhooging, wanneer er reeds één kruisje aan 't hoofd der linien staat, gelyk in Fig. 79, door behulp van het voorschreeven enkeld kruisje, de dubbelzinnigheid best konne vermyden. Om deeze reden was het wenschelyk, dat er insgelyks een teken tot aanduiding van dubbele verlaaging, neem eens, het grieksch B (β) ingevoerd wierde.

§. 118.

PAUSEN (a) *zyn tekens, die zekere bepaalde tydstippen zullen aanduiden, hoe lang men zig in muzykstukken nu en dan hebbe stil te houden, en teffens in twee of meerstemmige stukken, dat er* gee-

geene nooten ontbreeken of vergeeten zyn. Dusdadanige tekens zyn er *negen*, zie Fig. 80; de pauſe van 4 maat, raakt drie ſtreepen; die van twee maat, twee; die van één maat hangt aan een ſtreep nederwaards; maar die van een halve, opwaards. Zulke *groote* pauſen ſtelt men liefſt in 't midden der ſtreepen, maar de overige *kleine*, omtrent de volgende nooten. Alle andere pauſen van geheele maaten, worden uit de drie eerſten ſamengeſteld, en in ſtemmen, uitgetrokken uit de *partituuren*, alwaar de componiſten namelyk alle ſtemmen van veelſtemmige ſtukken onder elkander voegen, vindt men doorgaans, meerder duidelykheids halve, boven of onder de pauſen, de voorhanden zynde quantiteyt ook door getallen aangeweezen (Fig. 81). Men verdeelt ze insgelyks in *algemeene* en *byzondere*; geene, de zogenoemde generaal-pauſen, zyn zulke, die te mets in alle ſtemmen eens muzykſtuks ter zelver tyd voorvallen; deeze, die nu en dan ſlegts in een of andere ſtemmen ontmoet worden. Voorts, by kleine pauſen gebruikt men zomwylen, kortheids halve, *ſtipjes*, die de helft meerder duurzaamheid zullen te kennen geeven (Fig. 82); en verſchynen er pauſen voor drittels en ſextels, het volgt van zelve, dat ze alsdan, in evenredigheid met zulke nooten, des te minder duurzaamheid aanduiden (Fig. 83). Hoe gemakkelyk nu deeze tekens ook te onderſcheiden en te onthouden zyn, ze veroorzaaken echter in de daadelyke uitvoering al vry wat zwaarigheid, gemerkt de goede ſmaak hier, al zo wel als by nooten van verſchillende gedaanten (§ 110), van 't numereeren, wikken, weegen, tellen en meeten, zyn werk dient te maaken, en men hier *op eene konſtige wy-*

ze zwygen zal, ten einde vervolgens des te meerder oplettendheid te verwerven.

a) Aldus genoemd van 't griekſch woord παύω (ceſſo, facio ceſſare).

§. 119.

Wyders, zullen zekere gedeelten van muzykſtukken, zonder dat men ze meer dan éénmaal graveeren of ſchryven laaten wil, herhaald worden, er zyn *vier tekens van herhaaling*, of zogenoemde *repriſen*, ingevoerd (zie Fig. 84. No. 1. 2. 3. 4. 5) van welke de drie eerſte, door middel der ſtipjes, daar heenen wyzen zullen, van waar de herhaaling geſchieden zal. Waar namelyk, van twee gedeelten eens muzykſtuks, ſlegts het eerſte te herhaalen is, daar moet op 't einde van 't laatſte, geen repriſe, maar op 't einde van het eerſte, No. 3 verſchynen, gelyk dan van zelve volgt, dat men weder van vooren te beginnen hebbe; waar ſlegts een laatſte gedeelte, daar paſt No. 1 in 't midden en No. 3 op 't einde, doch, zullen beide, of verſcheiden gedeelten, herhaald worden, No. 2 dient zig t'elkens in 't midden, en No. 3 altoos op 't einde, te vertoonen; ſchoon men, wegens onbedreevenheid in de muzykaale tekenkunde, er doorgaans, in gedrukte en geſchreeven nootenwerken, No. 2 ontmoet, en dus ſtipjes, waar niets verder te herhaalen valt. Voorts, zal er zeker gedeelte omtrent het einde tweemaal, of by voorkomende repetitie na derzelver verloop, voor 't derdemaal gehoord worden, No. 4 dient zig te vertoonen, niet op de ſtreepen, maar boven of onder de nooten; en zal er op 't einde eener repriſe zekere

zang-

zangmaat, of een gedeelte er van, overgeslagen worden, men trekt van No. 3 langs de over te staane nooten een schuinse streep tot aan No. 1 (zie No. 5). Wat nu meermaalen voorkomen zal, dient zekerlyk herhaalenswaardig te weezen; ja, 't oogmerk der reprisen is niet alleen om een muzykstuk te verlengen, en door het zelfde tweemaal evencens te zeggen, desselfs inhoud klaarer in te prenten, maar insgelyks en voornamelyk, om gelegenheid te geeven van het zelve voor de tweede maal cierlyker voort te brengen, en, behoudens de melody en harmony, waar het te pas komt, te doubleeren, maakende, by voorbeeld, uit vier nooten acht, uit aeht, festien enz. Ook vinden mingevordenden, door de reprisen, goede gelegenheid tot het verbeteren van begaane misslagen.

§. 120.

Het *rustteken* (signum quietis) Fig. 85, vertoont zig boven of onder zodanige nooten, welker toonen als in opgetogenheid eene wyle tyds zullen voortduuren, laatende de bepaaling daaromtrent, in eenstemmige- en in clavierstukken aan den uitvoerder over, maar in Concerten aan 't goedvinden van hun, die de heerschende instrumenten behandelen; zynde dus de beduidenis deezer tekenen genoegzaam verschillende van die der pausen, die namelyk stilzwygendheid opleggen. Inmiddels, uit deeze tekenen en uit de ingevoerde banden (§ 114) is gemakkelyk af te neemen, dat men de afgeschafte groote nooten (Fig. 64. No. 1. 2. 3) gansch wel missen konne.

§. 121.

De *wagter*, of zogenoemde *custos* (Fig. 86) zal de eerste noot der naastvolgenden regel van dezelfde stemme aanwyzen. Waar nu verschei-den stemmen in verschillende regelen voorkomen, by voorbeeld, vioolsleutel en bas, daar wyst hy van den eersten regel naar den derden, van den tweeden naar den vierden enz: zullende thans gestadige voorziening erinneren, en er naar vermoogen de behulpzaame hand in bieden.

§. 122.

Het finaal- sluit- of *eindteken* (signum conclusionis) bestaat 1) uit een boog, die, boven of onder de laatste noot geplaatst, niet alleen een stip, gelyk het rustteken, Fig. 85, maar ook een streepje er boven, insluit, en 2) uit twee streepen door de vyf linien getrokken, zie Fig. 87. Wie deezes naasten wegs kundig is, die kan het *Finis* spaaren, en behoeft zig door geen *le fin* (betekenende een slim karel of looze quant) ten toon te stellen.

Van eenige cieraaden, manieren of AGREMENTEN *in Zang- en Speelstukken gebruikelyk.*

§. 123.

De *Zangkonst* vereischt *kennis van het aankweeken, bestieren en bewaaren der zangstemmen*, eertyds *Phonascia* genoemd, en, *hebbelykheid in 't voortbrengen van allerhande gevoeglyke cieraaden*

(ars

(ars modulatoria). By de oude Grieken en Romeinen vond men eigene Phonaſci, of ſtemleiders, die, zo wel mondeling als in geſchriften, door middel van zekere hedendaags onbekende tekenen, niet alleen toneelſpeeleren, maar zelfs vermaarden redenaaren, regels voorſchreeven, hoe en wanneer ze de ſtem dienden te verheffen, te verſterken, te maatigen en vallen te laaten; ja, die hun zulks te mets by opentlyke redenvoeringen, op bedekte plaatſen, door zagtluidende pypen, erinnerden: gelyk men, onder anderen, van *Nero* leeſt, dat hy, ook in de eerſte vyf jaaren zyner pryswaardige regeering, nooit op 't tooneel verſcheen, zonder eenen Phonaſcus achter zig te hebben. Het theoretiſche gedeelte deezer Konſt beſtaat in naauwkeurige kennis van de werktuigen der zangſtemmen, en van eenige andere natuurkundige gronden, uit de welke insgelyks de reden van 't *muteeren* of veranderen der menſchelyke zangſtemmen zyn af te leiden: immers, dat dezelve by jongelingen doorgaans *muteeren*, maar by vrouwsperſoonen ſtand houden, is in der daad iets, 't welk den geenen, die voor de wiſpeltuurigheid der vrouwelyke ſexe pleiten, ganſch niet in hunne kraam dient. Voorts, het practykaale gedeelte der Phonoſcy vereiſcht, eerſtelyk, dat men de zangſtem, om zo te ſpreeken, *uitſchreie*; by voorbeeld, dat men op eenzaame plaatſen, of elders, in naauwe, doch diepe groeven, tot dat einde in de aarde gegraaven, de ſtem, zo hoog en zo lang achtereen, als zulks zonder veel bedwang doenlyk, uitzette. Door dit middel zullen de werktuigen der zangſtemme gepolyſt worden, ruim zo wel als blaas- en ſnaartuigen door het zogenoemde *uitſpeelen* (Inl. pag. 87); ja, verſtandige ſchryvers (a) beweeren, dat

dat wy, by aldien het zelve niet verwaarloosd wierd, beter Zangers, en meer Altiſten, ontmoeten zouden. Ten anderen, dat men, naa zulk eene voorbereiding, het hier op toelegge, met maatige ſterkte zo lang in eenen adem te zingen, als zulks zonder ongemak geſchieden kan, ten einde, naar 't voorbeeld der Italiaanen, zig aan 't ſpaaren van den adem ten eerſten te gewennen; als mede, by duurzaame toonen zagt te beginnen, vervolgens hunne ſterkte te doen aanwaſſen, en ze op 't einde allengskens weder te verminderen. Ten derden, dat men de toonen niet in de ſtrotpyp, door behulp van de tong, noch tuſſchen de wangen en de lippen, maar enkelyk door de Glottis (Inl. §. 98) en haare tedere opening rein te vormen tragte, zonder dat de tanden en de lippen hier in eenige hindernis veroorzaken. Ten vierden, kennis van de muzykaale intervallen, van de tekenkunde, zangmaaten enz. beneffens neerſtige oeffening in behoorlyke uitvoering van allerhande muzykſtukken. Ten vyfden, dat men, vocaliſeerende of met woorden, nu eens zagt, dan met halve, dan met volle ſtem zinge: niet alleen, om zyne krachten te leeren kennen, maar inzonderheid, om de ſtem zodanig in de magt te krygen, dat men door meer verſchillende trappen van ſterkte ook naderhand des te meer op de gemoederen der toehoorderen vermooge; houdende echter by deeze oeffening geſtadig in 't oog den welgegronden regel, *de ſtem in de hoogte altoos maatiger en zagter, maar in de laagte, naar evenredigheid voller en ſterker te doen voortkomen.* Ten ſesden, een goede diéte, en, des noods, eenige hulpmiddelen. Men beſpeurt doorgaans, dat vermaarde zangereſſen en zangers van profeſſie den bekenden raad, *wat gy ook verlieſt, draagt zorg voor de behoudenis der ſtemme* (*b*), vry ſtiptelyk weeten in acht te neemen; en aangaande de gemelde hulp-

hulpmiddelen, het is genoegzaam zeker, dat zoetsappige dingen de bekwaamste middelen niet zyn, vermits dezelve, naa de keel eenigzins gladder te hebben gemaakt, der long, die hier den blaasbalg verbeeldt, enkel dompige, verdikkende vogten toevoeren, daar, in tegendeel, een weinig biscuit, en zelfs een lepel vol zuur, azyn, citroen, of iets diergelyks, ongelyk dienstiger bevonden worden. Kortelyk, ieder, dien aan de zangstem gelegen is, dient zyne lichaamsgesteldheid zorgvuldig te onderzoeken, en zig naar vereisch van dezelve in doen en laaten te gedraagen. Ten sevenden, allerhande regelen omtrent het uiterlyk gelaat, hoe men te staan of te zitten, het aangezigt te wenden, het hoofd te draagen, de handen te beweegen, en het nootenpapier te houden hebbe enz. Men beweert, by voorbeeld, dat iemand die, wanneer het te pas komt, *zittende* zingt, mits zonder te leunen, maar eveneens gelyk een Koetsier op zyn gestel, de lugt veel beter, dan staande, spaaren, en het langer in eenen toon uithouden konne. Uit deeze schets eener Phonascy is thans gemakkelyk af te neemen, dat er gewigtiger dingen dan het ut. re. mi, en regelen van het maatslaan, tot bondige aanwyzing in de zangkonst behooren.

a) *Matthefon*, Capelmeister. pag. 97. §. 48.
b) Omnia si perdas, vocem servare momento.

§. 124.

Gelyk nu de Phonoscy in 't gemeen leert, dat men niet alleen eenvoudig maar ook cierlyk zingen konne, zo moet vervolgens de zogenoemde *methode* aanwyzen, wat cieraaden er daadelyk voorhanden, en waar deeze en geene gevoeglyk zyn. De zangcieraaden zullen en konnen tot de nabootsende speel-

konst

konst overgebragt worden (Inl. §, 243); echter er zyn eenigen die in 't zingen niet plooien, des maakt men billyk onderscheid tusschen *cierlyke zang- en cierlyke speelkonst*, (modulatoria vocalis & instrumentalis). Beide vereischen in 't gemeen, dat men niet slegts naar de voorgeschreeven nooten en naar de maat, maar insgelyks, op eene konstige, bevallige, nadrukkelyke wyze diene te leezen. Zonder nu eens te gewaagen van eenvoudige, gemengelde, samengestelde; italiaansche en fransche agrementen, men kan ze gemakkelyk verdeelen in *kleine* en *groote*. Van deeze, de eigentlyk zogenoemde *coloratuuren*, uit allerhande uitvoerige byvoegselen, cadenzen enz. bestaande, zegt men te regt, dat het by haare voortbrenging niet zo zeer op regels aankome, dan op den muzykaalen geest, op zonderlinge bekwaamheid, ervaaring en goeden smaak; dat men in dusdanige cieraaden, die tot in 't oneindige konnen verschillen, en geduurig aan veranderingen onderhevig blyven, den beroemsten Italiaanen diene te volgen. Daarentegen, *kleine agrementen* zyn de zulke, die men elkander onder zekere bewoordingen kan beduiden; van deeze gedenk ik de merkwaardigste, in zang- en speelstukken gebruikelyk, ja, die naar alle waarschynelykheid niet ligt uit de mode geraaken, maar altoos stand grypen zullen, kortelyk by te brengen.

§. 125.

TREMOLO of tremulo (tremblement) is een zagte beeving van eenen zelfden toon. Dit agrement, 't welk zig in nooten geenzins uitdrukken laat, wordt in zangstemmen door 't keelklapje (epiglottis. Inl. §. 100) verwekt; op blaastuigen, door tedere beweeging des adems; op gestreeken snaartuigen, of

door

door de kanten der vingeren, die niet van plaats veranderen, of door zekere beeving des ſtrykſtoks; en op Orgelen, door een klap in de windleiding, tremulant genoemd. Doch, wie op clavieren *tremuleert*, of, gelyk de onkunde zegt, *trammeleert*, die brengt geen tremulo voort, maar een trillo of trilletto.

§. 126.

TRILLO, gemeenlyk aangeduid door tr. of t., beſtaat uit ſcherpe, duidelyke, beurtlings verwiſſelende ſlagen met den naaſten *opwaards* leggenden grooten halven of geheelen toon, eindigende met den laagſten, door de voorgeſchreeven noot uitgedrukt. Vermits nu de maat tot het weezentlyke eens muzykſtuks behoort, terwyl de cieraaden ſlegt iets toevalligs zyn, zo verkrygen trillo's op korte toonen, die zeer weinig tyd geeven, de benoeming van *triletti*. Ieder naaſtlaatſte noot eener volle of halve ſluiting vereiſcht doorgaans eenige trillende cieraaden, voor 't overige dient men er behoedzaam mede om te gaan, zullen ze haare lieffelykheid niet verliezen; en de Componiſten dienen aan trillerzugtige liefhebbers de gelegenheid, om er afkeer door te verwekken, zo veel doenlyk, te beneemen. Wyders, alle cieraaden moeten zig naar de voorhanden zynde grondtoonen rigten (§. 105.), en deeze vervangen zo wel groote halve als geheele toonen (§. 87), des vinden er ook op beide gemelde ſoorten van ſecunden trillo's plaats; doch nooit op kleine halve toonen: by voorbeeld, niet op a, a^{kruis}; $\overline{\text{b}}$, $\overline{\text{b}}^{mol}$, maar wel op $\overline{\text{a}}$, $\overline{\text{b}}^{mol}$; a^{kruis}, $\overline{\text{b}}$ enz. Zyn nu de toonen tot trillers en trilletten vereiſcht, in die eens hoofdtoons niet vervangen, men wordt, thans volgens de franſche methode, onder het t, in even-

redigheid

redigheid met de gewoone uitbeelding in nooten, dienaangaande door een kruisje of door een b teken gewaarſchouwd. De franſche zangers en zangereſſen ſlaan gemeenlyk langzaame trillers; de italiaanſche, in tegendeel, zeer ſnelle en korte, bykans als trilletten; uitgezonderd by een TENUTA of tenuë (zie tab. 6. Fig. 88), als wanneer men het noodzaakelyk zagter moet opneemen, om den adem, die by ſchielyke trillers des te eerder vervliegt, te ſpaaren. Zommigen weeten by een tenuta zelfs langzaame en ſchielyke trillers met elkander te verwiſſelen, doch in 't gemeen gebruikt men tot haare opſmukking een ribattuta.

§. 127

RIBATTUTA keert van den opwaards naaſtaangrenzenden grooten halven of geheelen toon, in gepunteerde nooten, allengskens raſſer geſlagen, geduurig weder te rug, komende eindelyk uit op eenen langen en ſchielyken triller (Fig. 89).

§. 128.

Een MORDANT, in franſche muzykſtukken gemeenlyk door een kleine m aangeduid, laat, als een omgekeerde trillo of trilletto, met den *nederwaards* naaſtaangrenzenden grooten halven of geheelen toon, *ſcherpe*, ſnel verwiſſelde ſlagen hooren, eindigende op de voorgeſchreeven noot (Fig. 90). Dit agrement is by uitneemendheid dienſtig, niet alleen in 't zingen, gelyk men aldaar bykans aan ieder accent een mordantje toevoegt, maar ook in 't gemeen tot opſmukking van allerhande lange toonen, en voor de hoogſte van verſcheiden by trappen opwaards gaande; ja, onwaardeerlyk voor clavecimbels,

bels, vermits het aldaar aan toonen, die anders eerlang verdwynen moesten, meerder duurzaamheid byzet, en ze als onder de hand doet aanwassen.

§. 129.

Een *accent* (port de voix) ontstaat, door den onmiddelyk voorafgaanden toon nog één- of tweemaal, voor 't aankomen van de voorgeschreeven noot, te laaten hooren; een agrement, 't welk zo wel op- als nederwaards, ja, by allerhande intervallen voegt, schoon het by tertsen, alwaar slegts één tusschentoon ontbreekt, wat te nugter klinkt. Een *enkeld* accent onttrekt den volgenden toon iets van zyne waardy, maar een *dubbeld*, de helft; des gemeenlyk beide, door zekere aanminnige draaling, eene zonderlinge lieflykheid pleegen te verwekken. In 't zingen dienen de accenten zo zagt geboogen en gekruld te worden, dat beide toonen als aan elkander kleeven, aleer men den laatsten op vrye voeten stelt; en op Clavieren kan men 't hier, wanneer de eerste toon een boventoets vereischt, met éénen vinger af, laatende denzelven met zekere stevigheid nederwaards glyden; Zie Tab. 7. Fig. 91, alwaar, eveneens gelyk in Fig. 90 en in eenige naastvolgende voorbeelden, eerst eenvoudige nooten, en naderhand opgesmukte, verschynen.

§. 130.

Een *overslag* bestaat hier in, dat de naaste opwaards leggende secund, by twee toonen van dezelfde hoogte en by nederwaards gaande sprongen, éénmaal sleepende 'er ingelascht wordt; zie Fig. 92.

§. 131.

In een *voorſlag* laat men de voorgeſchreeven noot één- ook wel twee- of driemaal, ſchielyk, en zo moogelyk iets zagter, vooraf hooren (Fig. 93).

§. 132.

Een *drieſlag* bevat drie korte toonen, van welke de eerſte een ſecund hooger, en de laatſte een ſecund laager gaat, dan de voorgeſchreeven noot. Die van Fig. 94. N°. 1 voegt in de grondtoonen C en G over de groote; die van N°. 2, in C en G over de kleine, en die van N°. 3, in D over de kleine en groote derde. Men drukt ze uit door ganſch kleine nooten, en laat de eerſte eens drieſlags gemeenlyk reeds op de basnoot intreeden, voegende, by voorbeeld, in N°. 1 e met g ſamen, zo dat er aan de voorgeſchreeven noot, behoudens de maat, iets van haare waardy ontnomen wordt.

§. 133.

Een *vierſlag* begint een terts hooger en gaat een ſecund laager dan de uitgedrukte noot. Fig. 95 vertoont wederom drie voorbeelden op eene zelfde noot; N°. 1 voor C over de groote en A over de kleine; N°. 2 voor C over de kleine, en N°. 3 voor Bmol over de groote derde.

§. 134.

Door een *ſleep*, enkeld of dubbeld voortgebragt, worden op- of nederwaards gaande tertſen en quarten aaneengehegt; zie Fig. 96: ook ge-

gebruikt men deeze manier tot de opſmukking van de zogenoemde *triller-ſchakels* (cadena di trilli) Fig. 97.

§. 135.

Een *doorgang* (tranſitus) beſtaat uit een' voorſlag, trillet en ſleep; Fig. 98. Wyders, Fig. 99 vertoont een' voor- en overſlag; en Fig. 100, een accent met een ſleep; manieren, die zomwylen achter trillers en trilletten voorkomen, en hier teffens als van ter zyden zullen te kennen geeven, dat de voorhanden zynde ruime voorraad van agrementen door hunne *verſchillende ſamenvoeging* nog ongelyk grooter worde.

§. 136.

Een *tirata* hegt door drie ſchielyke toonen, ſleepende of ſtootende voortgebragt, op- en nederwaards ſpringende quinten aaneen; zie Fig. 101.

§. 137.

Groppo dient tot verciering van quintenruimten, door eenvoudige trapswyze gaande toonen vervuld (Fig. 102).

§. 138.

Circolo mezzo bevat eenige korte nooten, die, in tertſenruimten bepaald, de gedaante van een' *halven cirkel* vertoonen (Fig. 103).

§. 139.

Acciatura is een verband van toonen, van wel-

ke de zulke, die er van drieklanken en andere harmonifche flagen als *overfchieten*, niet voortduuren, maar terftond weder verdwynen, ten minften buiten aanmerking blyven zullen. Dit agrement heeft zyn voornaamfte opzigt tot Orgels en Clavecimbels, waarop men, tot verwekking van zoetluidende harmony, de toetfen van toonen, die er flegts meerder bevalligheids halve invloeien, ten eerften dient los te laaten, terwyl die, welke harmonifche flagen leveren konnen, gelyk de nederwaards getrokken nooten van Fig. 104. No. 1. 2. 3; vereifchen, dat men ze langer onder bedwang houde.

§. 140.

Voorts ftaat nog in 't gemeen aan te merken, eerftelyk, dat de Componiften in zangftukken (uitgezonderd in Arietten die men voornamelyk aan liefhebbers van de fpeelkonft gedenkt te debiteeren) bykans nooit agrementen ftellen, maar van Konftzangers te regt vereifchen, dat zy lieden, die zig den rang boven fpeelkonftenaars toeeigenen, van zelve moeten weeten wat hun te doen ftaa. Ten anderen, dat de italiaanfche Componiften doorgaans ongelyk meer aan de uitvoerderen overlaaten, dan de franfche, die zomwylen door allerhande haaken en oogen de grondnooten verduifteren, en geduurig tot den zelfden leestrant fchynen te verpligten; terwyl geene, zelfs door het tr. of t. juift niet altoos een trillo of trilletto verftaan, maar te mets enkelyk willen te kennen geeven, dat men billyk op eenig byvoegfel diene verdagt te weezen. Ten derden, dat zommige franfche Componiften in 't uitdrukken der agrementekenen zodanig van elkander

ver-

verſchillen, dat ze in gedrukte nootenwerken zomtyds door eigene tabellen de vereiſchte behandeling aanduiden, in welk geval iemand, die de meening naauwkeurig gelieft te vatten, zig daarna moet ſchikken. Voor 't overige, uit het bygebragte is genoegzaam af te neemen, dat er tot de bevallige uitvoering en mengeling van *kleine* agrementen, reeds *groote* oeffening, ervaaren- en omzigtigheid behoore, en dat zy, die het kleine verſmaaden, het *groote* nooit verkrygen.

Van de ZANGMAATEN.

§. 141.

ZANGMAATEN *zyn*, *in nooten uitgedrukte klankvoeten*, *die*, *in een zelfde muzykſtuk*, *behoudens dezelfde beweeging*, *ieder in gelyke tydſtippen voortgebragt zullen worden*, *en*, *door perpendiculaire ſtreepjes van elkander afgeſcheiden zyn*, *ten einde de vereiſchte accentuatie der toonen aan te duiden.*

§. 142.

Een *klankvoet* (Rhytmus) beſtaat uit een bepaald getal van lange en korte toonen, ſtaande dienvolgens evenredig aan 't geene, dat men in de dichtkonſt eenen *voet* (metrum) noemt, doordien Muzyk en Poëzy op zulke voeten als gaan. Dusdanige ſamenvoeging en mengeling van klankvoeten noemt men *Rhytmopœia*. Schoon nu ieder Componiſt klankvoeten uitdrukt en aan elkander hegt, de meeſte gaan in deezen eveneens te werk als de gemeene man in 't uiten van redenkonſtige figuuren; namelyk, zonder te weeten,

dat het klankvoeten zyn. Om dan van het stoffelyke der zangmaaten eene klaare bevatting te geeven, zal ik de voeten, die men in de duitsche, ja, zelfs in de latynsche dichtkonst gebruikt, in nooten voorstellen (inl. §. 229).

§. 143.

Spondæus bevat twee evenlange lettergreepen of toonen; zie Tab. 7. Fig. 105. No. 1; *Pyrrhichius*, twee van gelyke kortheid, in No. 2 viermaal verschynende; *Jambus*, één' korten en één' langen toon, No. 3; *Choræus* of *Trochæus*, één' langen en één' korten, No. 4. Nu tot de drieledige. *Dactylus* heeft één' langen en twee korte toonen, No. 5; *Anapæstus*, twee korte en één' langen, No. 6; *Molossus*, drie lange, No. 7; *Tribachys*, drie korte, No. 8; *Bacchius*, één' korten en twee lange, No. 9; *Amphimacer*, één' langen, één' korten, en nog één' langen, No. 10; *Amphibrachys*, één' korten, één' langen, en weder één' korten, No. 11; *Palimbachius*, twee lange, en één' korten, No. 12. Vierledige: *Pæon de eerste*, vervangt één' langen en drie korte toonen, Tab. 8. No. 13; *Pæon*, *de tweede*, één' korten, één' langen, en twee korte, No. 14; *Pæon*, *de derde*, twee korte, één' langen en één' korten, No. 15; *Pæon*, *de vierde*, drie korte, en één' langen, No. 16; *Epitritus*, *de eerste*, één' korten en drie lange, No. 17; *Epitritus*, *de tweede*, één' langen, één' korten en twee lange, No. 18; *Epitritus*, *de derde*, twee lange, één' korten en een' langen, No. 19; *Epitritus*, *de vierde*, drie lange en één' korten, No. 20; *Jonicus*, *a majori*, twee lange en twee korte, No. 21, *Jonicus*, *a minori*, twee korte en twee lange, No. 22;

An-

Antispastus, één' korten, twee lange en één' korten, No. 23; *Choriambus*, één' langen, twee korte en één' langen, No. 24; *Proceleusmaticus* vier korte, No. 25; zonder nu eens te gewaagen van verdubbelde voeten, Dispondæus, Dijambus, Ditrochæus enz.

§. 144.

Ieder van deeze voeten, die naar alle waarschynelykheid uit de Muzyk in de Poëzy overgenomen zyn, laat zig in nooten op zeer verschillende wyze uitdrukken; gelyk, by voorbeeld, Fig. 106. Jambus (No. 3) en Fig. 107, Dactylus (No. 5) geheel anders voorstelt, schoon het de eigenste klankvoeten zyn, om dat ze dezelfde orde van lange en korte insluiten. Langs deezen weg ontstaan er ontelbaare veranderingen, in de digtkonst gansch onbekend. Ja, de gemelde 25 zyn nog maar weinige, in vergelyking van die, welke in toonen konnen plaats vinden, gemerkt zig hier ook vyf- ses- seven- achtledige enz. ieder in allerhande zangmaaten, en dus op oneindig verschillende wyze, toestellen en uitvoeren laaten; neem eens, één' langen en vier korte toonen, Fig. 108; vier korte en één' langen, Fig. 109; twee korte, één' langen, en weder twee korte, Fig. 110; één' langen en vyf korte, Fig. 111; vyf korte en één' langen, Fig. 112; ses korte, Fig. 113. enz.

§. 145.

Voorts, door middel van verplaatsing en herhaling, spruiten er zelfs uit twee toonen, by voorbeeld, c̿, e̿, (inl. §. 223) in vier nooten van

eenerlei duurzaamheid uitgedrukt, reeds 14 zingbaare achtervolgingen voort, zie Fig. 114. Om nu klaar te begrypen, tot wat einde dezelve dienen konnen, heeft men ſlegts de tweeſtemmige harmony van Fig. 115, met c̿, e̿ beginnende, in aanmerking te neemen, als wanneer terſtond zal blyken, dat ze op de gemelde 14 wyzen achter elkander, of gebroken, voortgebragt konne worden. Wederom, zullen c̿, e̿ in vyf, ſes, ſeven, acht, of meer nooten herhaald worden; wil men er punten en pauſen tuſſchen voegen, en dit alles naderhand weer doubleeren, de veranderingen die zulke twee toonen in de harmony reeds uitleveren konnen, zyn en blyven ganſch ontelbaar.

§. 146.

Klankvoeten konnen en moeten op allerhande wyze gemengeld worden. Dat zulks konne geſchieden, ſtaat gemakkelyk te begrypen, en dat het geſchieden moete, blykt daar uit, dat de goede ſmaak, hier zo wel als elders allenthalve, *geëvenredigde verſcheidenheid* eiſcht. Het komt dan in alle zangmaaten in 't gemeen aan, vooreerſt, op *verſcheiden klankvoeten*; ten anderen, op *mengeling* van dezelve, zo dat de geene, die er eerſt verſchynen, naderhand nu en dan eens weder voorkomen, 't zy in toonen van de eigenſte of van verſchillende hoogte. Men kan, by voorbeeld, uit Jambus alleen, een Menuet toeſtellen (zie een helft in Fig. 116), of ſlegts uit Trochæus (Fig. 117), doch, op den duur zoude eenerlei klankvoet zekerlyk verveelen, maar door de mengeling der beide gemelde, zal de zangleiding bevalliger worden (Fig. 118). Wyders, in

't be-

't bekende airtje, *Wilhelmus* (Fig. 119) komt de klankvoet van de eerste maat in de vyfde, weder ten voorschyn, en die van de tweede, weer in de vierde; de *Folie d'Espagne* is slegts samengesteld uit de beide klankvoeten van N°. 12 en 7 (Fig. 105), en 't airtje van Fig. 120, uit N°. 25 en 1. Vermits er nu by geduurige verscheidenheid en zonder dusdanige mengeling van klankvoeten, aan deeze vooisen, ja, aan eene ontelbaare menigte van anderen, weinig aardigheid zoude weezen, zo blykt, dat verstandigen volgens de bygebragte gemeene voorbeelden, zelfs uit verhevene muzykstukken, reeds allerhande regelen, aangaande de bevallig- of onbevalligheid van deeze en geene zangleidingen, opmaaken konnen.

§. 147.

Men verdeelt de zangmaaten in gelyke en ongelyke (mesures egales & inegales). *Gelyk* zyn ze, wanneer de halve nooten, vieren- en achtendeelen, die het geheel verbeelden, volgens 't welk men als meetende te werk gaat (inl. §. 227), zig in de helft, zonder gebroken getallen, afdeelen laaten: te weeten, in 1. 2. 3. 4 of 6; maar in een tegengesteld geval, wanneer namelyk de helft of $1\frac{1}{2}$ of $4\frac{1}{2}$ bedraagt, *ongelyk*. Tot aanduiding van geene, gebruikt men de *maattekens* $\frac{2}{4}$. $\frac{2}{8}$. *C. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$, maar tot die van deeze, de tekens $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$; dienvolgens, *acht tot gelyke en vier tot ongelyke zangmaaten*; zonder nu eens te gewaagen van 2 of 2†, $\frac{12}{16}$. $\frac{12}{24}$. 3. $\frac{3}{1}$. $\frac{9}{4}$, die zelden voorkomen, en van weinig dienst konnen weezen. Het maatteken C beduidt zangmaat van *vier vierendeelen*

(mesure de quatre tems), die, als de oudste, thans als de geene, die, ten aanzien van de benoemingen der nooten, tot een rigtsnoer aller overigen verstrekt (§. 111), doorgaans *gemeene* of slegte maat genoemd wordt, zullende dus het teken $\frac{C}{V}$ te verstaan geeven *Commune* (mesure plus usitée). Wederom, het doorgesneeden C (c barré, coupé, taillé, tranché) vindt alleenlyk plaats in zangmaaten, alwaar de toonen eens zo schielyk, als de nooten zulks schynen mede te brengen, verloopen zullen; schoon onkundige copisten door een streedje, zelfs door twee, aan ieder maatteken C een cieraad by te zetten waanen. Deeze getrancheerde zangmaat draagt overeen met die, welke men door het teken 2 of 2† aanduidt, en beide worden maaten van *twee halve* genoemd. Doch, bestaat een maatteken uit twee getallen, het benedenste geeft te kennen *wat voor nooten* (vieren- of achtendeelen) en 't bovenste, *hoe veel van dezelve* er tot het geheel, volgens 't welk men te meeten dient, zullen behooren, en teffens wyst het bovenste aan door het even- of oneven getal, of het gelyke zangmaat is, dan ongelyke. Voorts, zal ieder zangmaat van een zelfde muzykstuk, behoudens de eigenste beweeging, in gelyke tydstippen verloopen, ieder moet zekerlyk nooten van zodanige waardy, als er tot dat einde vereischt worden, insluiten, ook volgt van zelve, dat zangmaaten uit een ongelyk getal van deelen bestaande, echter al zo wel in gelyke tydstippen konnen verloopen, als dat dingen, die, by voorbeeld, naar $\frac{3}{4}$ ellen gemeeten worden, ieder gelyke lengten konnen hebben.

§. 148.

§. 148.

De gelyke zangmaaten zyn of eenvoudige of ſamengeſtelde: te weeten, die van C is ſamengeſteld uit $\frac{2}{4}$; $\frac{12}{4}$, uit $\frac{6}{4}$, en $\frac{12}{8}$ uit $\frac{6}{8}$; bevattende dus de voorſchreeven acht gelyke zangmaaten, *vyf eenvoudige* en *drie ſamengeſtelde*. Zommigen verdeelen ook de ongelyke- of zogenoemde *tripelmaaten* in eenvoudige, namelyk $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$; gemengelde, $\frac{9}{8}$. $\frac{9}{16}$; en ſamengeſtelde, $\frac{6}{4}$ en $\frac{6}{8}$; doch, deeze onderſcheiding konnen wy gemakkelyk miſſen, te meer, daar de beide laatſte, zo lang de helft van ſes, drie blyft; met reden tot geene tripelmaaten konnen worden betrokken.

§. 149.

Een gelyke eenvoudige zangmaat heeft twee deelen; een ongelyke drie; en een ſamengeſtelde, vier; die meer of minder leden konnen vervangen. In $\frac{2}{4}$ verbeelden twee vierendeelnooten de *deelen* (partes); vier achtendeelen, de *leden* (membra); en alle kleiner nooten, *ledekens* (articuli); 't welk op die van $\frac{2}{8}$ zig gemakkelyk laat toepaſſen. De ſamengeſtelde maat C eens zo ruim zynde, ſtellen hier 4 vierendeelen de deelen voor; 8 achtendeelen, de leden; en alle voorvallende kleiner nooten, grooter of kleiner ledekens. Daarentegen, in de doorgeſneeden maat (*C) worden de deelen vertoont door twee halve nooten; de leden, door vier vierendeelen, en de ledekens, door achten- en ſestiendeelen. Vermits nu een halve noot hier reeds

reeds zo veel ſnelheid vereiſcht, als een vierendeel in die van $\frac{2}{4}$ en C, zo ſtaat ligt te begrypen, waarom men van lange nooten op de langzaamheid- en van korte, op de ſchielykheid der toonen niet altoos konne beſluiten. Wyders, in $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$ beſtaat ieder deel eener zangmaat uit *drie leden*, dus een geheele, uit *tweemaal drie*; terwyl in $\frac{12}{4}$ en $\frac{12}{8}$ maat, ieder deel ſes - dienvolgens een geheele zangmaat twalf leden bevat. Doch, in de ongelyke maaten van $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ vervangt ieder deel *twee leden*, by gevolg, een geheele maat, *driemaal twee*; en in $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, ieder deel *drie leden*; gevolgelyk, ieder geheele, *negen*, uit ieder van de welke allerhande kleiner verdeelingen opgemaakt konnen worden. Zeker vermaard Muzykgeleerde (*a*) ſtelt de zaak aldus voor: „ ieder
„ zangmaat heeft twee deelen, zonder meer.
„ Deeze hebben hunnen oorſprong uit de pols-
„ aderen, welker gins en weder gaande ſlagen
„ de geneeskundige *Syſtole* en *Diaſtole*, noemen.
„ Dusdanige eigenſchappen des menſchelyken
„ lighaams hebben zo wel de toonkonſtenaars
„ als de digters tot een modél genomen, hunne
„ zangmaaten en vaarzen er na toegeſteld, maar
„ de benoemingen in die van *theſis* en *arſis* (op-
„ en nederſlag) veranderd. Doch eerlang be-
„ merkende, dat zulke maatſlagen niet altoos in
„ gelyke tyden geſchieden konden, heeft men
„ de zangmaaten in *gelyke* en *ongelyke* verdeeld.
„ Dit zyn de beide eenigſte, waare grondregels,
„ uit onkunde van de welke er in de Muzyk
„ meer misvattingen ontſtaan, dan men zig wel
„ verbeeldt; inmiddels, wie ze tot eenen grond-

„ ſlag

„ slag stelt, dien leert *zelfs de natuur*, dat geen „ zangmaat meer dan *twee deelen*, hoewel niet „ altoos gelyke, konne hebben". De klem dier redenkaveling, en 't vervolg van dezelve, komt uit op deeze sluitreden: zo veel slagen men aan de polsaderen bespeurt, zo veel deelen kan een zangmaat hebben; nu gaan die aderen slegts heen en weder; ergo, de natuur leert, dat het weetnieten zyn, die in een gelyke zangmaat vier, en in een ongelyke, drie deelen zoeken, ja, die van tripelmaaten reppen. Ondertusschen, de voorste stelling zal misschien vry wat borgtogt onderhevig weezen. Men konde op dien voet beweeren, dat geen ding ter wereld uit drie, maar, alles uit twee deelen bestaa. Moest men niet veeleer besluiten, dat de vergelykingen met de polsaderen by ongelyke zangmaaten thans in 't geheel geen plaats vinden? Ja, wat is natuurlyker, dan dat twee maal twee deelen, by samenstelling, vier maaken? en wat heeft de term *tripel* met trippelen of huppelen te schaffen, daar hy buiten twyfel afkomstig is van 't woord *triplex* (drievoudig)? De schrandere leezer mag dit geschilstuk beslegten, aan 't welk tog myns oordeels niet veel gelegen legt, by aldien men ter deeg inziet, wat er tot het weezentlyke der zangmaaten vereischt wordt, als waar toe hier nadere aanleiding volgen zal.

a) *Matthefon*, kleine general-bas-schule, pag. 93. sequ. item: volkomner Kapelmeister, pag. 171. 172 § 9–16.

§. 150.

Toonen, die sterkst geaccentueerd, of met ongelyk meerder nadruk, dan anderen, voortgebragt zullen *wor-*

worden, moeten in eenvoudige zangmaaten door 't begin van 't eerste deel, en in samengestelde, door 't begin van 't eerste of van 't derde deel aangeweezen worden: te weeten, in de zangmaaten van twee en drie halve (*C. $\frac{2}{3}$) op de eerste halve nooten verschynen; in die van $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{4}$, op 't eerste vierendeel; in die van $\frac{2}{8}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{3}{8}$ en $\frac{9}{8}$, op 't eerste achtendeel; in C op 't eerste of op 't derde vierendeel, in $\frac{12}{4}$, op 't eerste of op 't sevende vierendeel, en in $\frac{12}{8}$ op 't eerste of op 't sevende achtendeel. Alle taalen vereischen namelyk zeker maatklank of *accentuatie*, zo wel by ieder woord, 't welk uit meer dan één lettergreep bestaat, als by woorden, die den nadruk van 't gezeg insluiten. Vermits dan *zingen* betekent, op eene bevallige, nadrukkelyke wyze spreeken, en *speelen*, fraaie zangstemmen in maatgezang nabootsen (inl. § 239. 240), zo moet men zingende zodanig accentueeren, als het gebruik van beschaafde lieden de maatklanken spreekende ingevoerd heeft, en in speelmuzyk is de accentuatie zo iets, als het licht en de schaduw in de schilder- en schryfkonst; iets waarlyk, 't welk naar dat het verwaarloosd of naauwkeurig in acht genomen wordt, de Muzyk of naar brabbeltaal of naar toonspraak doet gelyken. Om deeze reden zyn er afgedeelde zangmaaten uitgevonden, en by derzelver instelling voor de te accentueerene toonen de voornoemde plaatsen bestemd. Zulk een maatperk noemen de Italiaanen *buono tempo*, een goede, regte, behoorlyke- maar een tegensteld, *cattivo tempo*, een slegte, onregte, verkeerde plaats voor zekere nooten en toonen. Gelyk dan zelfs onkundigen, op instrumenten alwaar accen-

tuatie

tuatie doenlyk is (inl. § 226), ieder eerste noot eener eenvoudige zangmaat ongevoelig geaccentueerd voortbrengen, en, het maattrappen, tot het weezentlyke der Muzyk gansch niet behoorende, tot dat einde behulpzaam gevonden wordt (ibid. § 228), zo moet ook alles, wat zodanig voortgebragt worden zal, zig in de voorschreeven maatperken vertoonen: zelfs in clavierstukken, aangezien geoeffenden zig ook aldaar de vereischte maatklanken klaarer konnen voorstellen, dan dezelve uitvoeren, en het gebeuren kan, dat men zulke stukken tot andere Instrumenten, aan accentuatie vatbaarer, overbrengt. Ik zeg, *sterkst geaccentueerd:* want ieder eerste noot van de overige *deelen* eener zangmaat, dient insgelyks een zweemsel van een accent te hebben. By voorbeeld, van vier achtendeelen in $\frac{2}{4}$ maat, moet het eerste sterkst; het tweede, zagt; het derde, iets sterker; en 't vierde, zo zagt als het tweede. Desgelyks, onder de acht achtendeelen van vier vierendeel maat, valt het eigentlyk zogenoemd accent op het eerste en op 't vyfde, echter het derde en 't sevende dient iets uit te blinken boven het tweede, vierde, sesde en achtste. Wederom, in $\frac{6}{8}$, moet het eerste achtendeel sterkst, het tweede en derde, vyfde en sesde zagt, maar het vierde, als 't begin van het tweede deel der zangmaat, mag iets doorstraalen. Daarentegen, van ses achtendeelen in $\frac{3}{4}$ maat, die als *driemaal twee* moet worden afgedeeld (§ 149), behoort het eigentlyk accent aan 't eerste, maar het derde en 't vyfde dient evenwel boven het tweede, vierde en sesde in sterkte iets vooruit te hebben; gelyk in $\frac{9}{8}$ en $\frac{9}{16}$, aan ieder vierde en sevende, als eer-

eerste noot der overige deelen, al mede zulk een zweemsel van een accent toekomt.

§. 151.

De vereischte accenten sluiten de rede in van alle voornooten, die namelyk voorafgaan, alcer een zangmaat regt begint. By voorbeeld, in de bekende airtjes van Fig. 119 en 120; in die van *aimable vainqueur*; *adieu*, *il faut partir*; *Climeen*, en duizend anderen, verschynt één voornoot, om dat de kracht voor den tweeden toon gespaard zal worden, en zulks, by zangwoorden, in overeenkomst met den poëtischen voet *Jambus*, die eerst een korte en dan een lange syllabe vervangt, of, 't welk het zelfde is, om dat men in de woorden *Wilhelmus*, *aimable* enz. niet de eerste en derde, maar, de tweede syllabe met meerder nadruk uitspreekt. Hier toe moet derhalve een Componist, zelfs in de verhevenste zangstukken, gelegenheid geeven, of de uitvoerder kan niet anders als dingen voortbrengen, die taalkundigen even walgelyk voorkomen, gelyk het zogenoemd *poolsch latyn* keurigen Latynisten. Immers, de bekendste airtjes, verkeerdelyk opgesteld en behoorlyk geaccentueerd, worden bykans onkenbaar; gelyk, by voorbeeld, de toonen van Fig. 121 geheel anders tot het gehoor komen, dan die van Fig. 119; en die van Fig. 122 geheel anders, dan die van Fig. 123, niet tegenstaande de eigenste nooten dezelfde lengte en kortheid bevatten; ja, de eigenste toonen, geheel anders in $\frac{6}{8}$ dan in $\frac{3}{4}$ maat; zie Fig. 124 en 125, alwaar de streepjes en stipjes boven de nooten de verschillende te accentueerende toonen zullen aanwyzen.

§. 152.

§. 152.

Alles, wat naar een ſneê (ceſure) of zinſcheiding gelyken zal, vereiſcht meerder nadruk, des moet er in Gavotten de helft eener zangmaat, in Bourées een vierendeel, in Giquen, Paſſepieds enz. een achtendeel vooraf gaan; zie Tab. 9. Fig. 126. No. 1. 2. 3. 4. 5. Wederom, *een ſluitnoot zoude er kaal afkomen, by aldien ze niet geaccentueerd wierd*: de nooten van Fig. 127 zyn derhalve kwaalyk, maar die van Fig. 128 regt afgedeeld. Iets anders is het, wanneer de bas de ſluitnoot reeds hooren laat, en de bovenſtem of iets vertraagd (Fig. 129), of, naa een kleine pauſe, den drieklank verder uitbreidt (Fig. 130). Ook gedoogt men in Sarabanden, wegens de langzaame beweeging, eindelyk nog wel een ſluiting op het derde vierendeel (Fig. 131); doch, voor 't overige ſtaat het altoos vaſt, dat men op 't einde letten en 't begin daar na aanleggen moete; zie Fig. 132. No. 1. 2.

§. 153.

Hier uit is klaarlyk af te neemen, waarom men in ieder zangmaat met ieder lid, een thema mooge en moete beginnen: by voorbeeld, in $\frac{3}{4}$ maat al zo wel met het tweede, derde, vierde, vyfde en ſesde achtendeel, als met het eerſte; zie Fig. 133. No. 1. 2. 3. 4. 5.

§. 154.

Desgelyks, *alle diſſonanten, die als gebondene zullen worden gebruikt*, ten einde haare wanluidendheid kragtiger te doen doorſtraalen, *vereiſchen*

ſchen goede maatperken. De gebondene nooten, niet de voorbereidende en oploſſende, dienen geaccentueerd te weezen, des heeft er in een eenvoudige zangmaat nooit meer dan één binding en één oploſſing plaats (Fig. 134), maar in een ſamengeſtelde, konnen twee bindingen en twee oploſſingen voorkomen (zie Tab. 8. Fig. 115). In 't gemeen kan men hier ook aanmerken, dat het wangebruik van ieder maatteken C als doorgeſneeden, of met een ſtreepje, uit te beelden (§ 147), ganſch onverdraaglyk zy, nademaal de zangmaaten van *C en C als eenvoudige en ſamengeſtelde verſchillen. Ondertuſſchen, die van $\frac{6}{4}$ en $\frac{6}{8}$ vertoonen zig te mets, in werken van groote Componiſten, als ſamengeſtelde; namelyk, met twee bindingen, en met ſluitnooten op 't vierde achtendeel (zie Tab. 9. Fig. 135): doch, hier worden ſlegts, om maatſtreepjes uit te winnen, en tot het maattrappen minder gelegenheid overig te laaten, twee zangmaaten van $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ ſamengevoegd. Althans, wie in deeze zangmaaten de helft, by wyze van voornooten, laat vooraf gaan, die geeft klaar te kennen, dat hy ze, niet als ſamengeſtelde, maar, als eenvoudige aanmerke; iets, waar van men by ervaaren Componiſten, zelfs in de gedrukte clavierſtukken van *Couperin*, verſcheiden voorbeelden ontmoet; zie Fig. 136. N°. 1, 2.

§. 155.

Dea anduiding van de accententuatie der toonen, de verſchillende lengte van klankvoeten, en de vereiſchte mengeling van dezelve, ſluiten de reden in, waarom de zangmaaten op deeze en geene andere wyze af

te

te deelen, ja, waarom er zo wel ongelyke, als gelyke, zo wel samengestelde als eenvoudige zangmaaten ingevoerd zyn. Vermits een samengestelde zangmaat twee plaatsen voor de accentueerende nooten vervangt, zo is er ten aanzien der accentuatie tusschen $\frac{2}{4}$ en C, tusschen $\frac{6}{8}$, als eenvoudige zangmaat aangemerkt, en $\frac{12}{8}$, gansch geen onderscheid. Inmiddels, er wordt in 't gemeen vereischt, dat een tweede zangmaat reeds eenen anderen klankvoet voordraage; naar dat nu de eerste, korter of langer is, wordt de zangmaat gelyk of ongelyk; drie - vier - vyf - ses - negen - of twaalfledig; eenvoudig of samengesteld. By voorbeeld, wie een melody in 't hoofd heeft van 8 korte, en van 4 lange toonen, in gelyke tydstippen als geene verloopende, die dient *gelyke* en *eenvoudige* zangmaat, *C of $\frac{2}{4}$, te verkiezen; zie Fig. 137. No. 1. 2; maar, *samengestelde*, indien hy *dezelfde Klankvoeten eens zo uitvoerig* begrypt (Fig. 138). Wyders, verbeeldt iemand zig ses korte toonen, als driemaal twee afgedeeld, en vervolgens drie lange, de zangmaat is ongelyk, $\frac{3}{2}$ of $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$; zie Fig. 139. No. 1. 2. 3. Verbeeldt zig iemand, in tegendeel, ses korte toonen, als tweemaal drie afgedeeld, en naderhand twee beurtlings verwisselende lange en korte, die als *twee tegen één* onderling verschillen zullen, dan konden de eerste ses, in een of ander eenvoudige zangmaat, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$ of *C, voor triioolen doorgaan, maar de vier overige lieten zig, by voorbeeld, in $\frac{2}{4}$, door een achtendeel met een stip en een sestiendeel, niet anders uitdrukken dan

als *drie tegen één* verschillende, des wordt hier $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$ maat vereischt (Fig. 140), en by aldien de klankvoet *dubbele lengte* heeft, $\frac{12}{4}$ of $\frac{12}{8}$; zie Fig. 141. Wyders, de negenledige zangmaaten staan tegen de drieledige, gelyk de ses- tegen de tweeledige: te weeten, de eerste maat van Fig. 142. kan, wegens het gemeld verschil van *twee- en drie tegen één*, door de nooten van Fig. 143 niet gansch naauwkeurig uitgedrukt worden, des komen er ook $\frac{9}{8}$ of $\frac{9}{16}$ maaten in aanmerking. Ondertusschen, zal de eerst begreepen klankvoet in de tweede zangmaat niet aanstonds verlaaten worden, maar nog een wyle tyds voortduuren, gelyk zulks, by voorhanden zynde fraaie muzykaale gedagten, zekerlyk niet ongerymd is, te meer, daar zig middelerwyl door de harmony genoeg verschillende, wel gemengelde klankvoeten voortbrengen laaten; dan komt het slegts hier op aan, of er in de melody meerder of minder toonen sterk zullen geaccentueerd worden; zie, by voorbeeld, Fig. 144, alwaar dezelfde toonen in No. 1 eens zo veel- maar in No. 2 en 3 t'elkens verschillende accentuatie ontfangen. Dit bygebragte schynt my reeds genoeg om klaar te doen bevatten, hoedanige schikking er ten minsten in 't begin en op 't einde van een muzykstuk vereischt wordt; schoon men er in 't midden doorgaans van afwykt. Zegt iemand, men vindt het evenwel aldus niet by alle Componisten; ik schroom niet van te antwoorden, dat om verrena ieder Componist zulke dingen niet inziet, ja, zig er niet eens om bekommert. Zy, die zonder studie, grondig onderwys en nadenken, slegts door behulp van fraaie natuurgaven,

aan-

aangewakkerd door goed ſucces en door zekere voordeelige omſtandigheden, zig aan de compoſitie overgeeven, denken te mets, het komt alleenlyk aan op vinding, reine harmony, goeden ſmaak en zekere afdeeling. Waar een ſtreep ſtaat, daar zullen de uitvoerders buiten twyfel de maat ſlaan. Hoe gemakkelyker maat en trant, des te beter voor myn beurs. Er zullen wel meer reden weezen voor zommige dingen, maar de domme wereld verſtaat het tog niet, en zal nooit achter het geheim raaken. En genomen, ik wiſt ze, waar toe die moeite? ik zou daarom niet meer konnen eiſchen voor een Sinfony, voor een Concert, Solo, Trio enz.

§. 156.

Zangmaaten die uit een zelfde getal van deelen en leden beſtaan; (§. 149), *verſchillen ſlegts van elkander in de ſchryfwyze.* Waar van twee getallen eens maattekens het bovenſte, 't zelfde is, daar wordt een gelyk getal van deelen en leden eener zangmaat aangeduid; dienvolgens, $\frac{3}{2}$ draagt volkomen overeen met $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$; $\frac{6}{4}$, met $\frac{6}{8}$; $\frac{9}{4}$ met $\frac{9}{8}$ en $\frac{9}{16}$; $\frac{12}{4}$ met $\frac{12}{8}$; en $\frac{2}{4}$, met $\frac{2}{8}$, †2. ja, zelfs met *C en de ſchryfwyze hangt enkelyk af van onze willekeur. Het is zekerlyk niet onaardig, dat men, by voorbeeld, tot ſtukken, die langzaam voortkomen zullen, nooten gebruikt, die op zig zelve meerder lengte aanduiden, echter, men blyft daar aan ongehouden, De Engelſchen en Schotlanders ſtellen hunne countrydances en hornpypes, die anderen miſſchien in $\frac{3}{8}$, met het byvoegſel van preſtiſſimo zouden uitdrukken, gemeenlyk in $\frac{3}{2}$;

en ſpeelen ze daarom even ſchielyk, ſchoon ze aldus aan vreemden vry onverſtaanbaar voorkomen. Wie niet verre gevorderd is, dien overvalt zomwylen een ſoort van vreeze by bonter nooten, die grooter zwaarigheid ſchynen te voorſpellen, hebbende dienvolgens liever *C dan $\frac{2}{4}$; $\frac{3}{4}$, dan $\frac{3}{8}$. Hier blyft volkomen in haare waarde de uitſpraak van zeker Zedenleeraar, die de rampen van 't menſchelyk leven geerne met iets wilde vergelyken: *des menſchen leven is als een nootenboek, alwaar meer zwarte dan witte nooten gevonden worden.* Daarentegen, ervaaren en neerſtige oeffenaars, vooral die wat aan den vrolyken kant zyn, hebben diergelyke gewaande rampen liefſt, gemerkt bonte nooten de oplettendheid beter gaande houden, en meer blydſchap voorſpellen; ſchoon menig ook om tyd, moeite en inkt te ſpaaren, zig met eenvoudiger nooten vergenoegt. Inmiddels, men had van de voornoemde twaalf maattekenen (§. 147) ſlegts de helft van nooden, by voorbeeld, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, *C, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ en $\frac{9}{8}$, ten zy het gebruik mede bragt van een en dezelfde muzykſtukken, tot het geryf en volgens de gewoonte van deeze en geene liefhebberen; nu en dan in verſchillende gedaanten te vertoonen. Hier uit volgt ook in 't voorbygaan; dat men met grond aan zekere zangmaaten geene byzondere krachten toeſchryven konne, als of, by voorbeeld, $\frac{2}{4}$ in 't algemeen bemind zynde, van zelve iets zingbaars voortbrenge (*a*) enz. vermits het alleenlyk hier op aankomt, onder wiens handen zulke dingen raaken, en hoe men ze te werk ſtelt. Insgelyks volgt, dat uit ieder gelyke zangmaat een ongelyke, uit ieder ſamengeſtelde, een eenvoudige, en dus ook omgekeerd,

kon-

konne worden; iets, 't welk hun, die, by gebrek van vinding, alles van anderen gewoon zyn te borgen, over bekend is, en treffelyk te stade komt.

a) *Matthefon*, Orcheftre 1. pag. 79. fequ.

§ 157.

De verfchillende deelen en leden der zangmaaten veroorzaaken eenig onderfcheid in 't famentrekken der haakjesnooten, (§. 115), *en in 't gebruik der paufen.* In $\frac{2}{4}$ voegt men van vier achtendeelen, twee aan twee, of alle vier famen, maar in alle overige gelyke, uitvoeriger zangmaaten, moet ieder helft van de ander afgefcheiden blyven, niet gelyk Tab. X. Fig. 145. N°. 1, 2. maar zo als Fig. 146 zulks aanwyft; ten zy er eene geheele maat in fyncopeerende nooten voorkome (Fig. 147). Doch, bevat de zangmaat van drie halve ($\frac{3}{2}$) twaalf achtendeelen, men trekt er vier en vier aan malkanderen; en van de fes achtendeelen in $\frac{3}{4}$, twee aan twee, of vier en twee, of alle fes famen; niet drie aan drie, gelyk in $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$. De *paufen* betreffende (Fig. 80), die van een geheele maat (N°. 1) voldoet allenthalve, hoe kort of lang de zangmaat ook zy; maar die van een halve (N°. 2), heeft alleenlyk plaats in de zangmaaten van *C, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ *C, $\frac{12}{4}$, en $\frac{12}{8}$; nooit in ongelyke of drieledige, als welke zig in de helft niet fplitfen laaten; ook niet liefft in de kortfte zangmaaten, namelyk $\frac{2}{4}$ en $\frac{2}{8}$. Men gebruikt dan in $\frac{3}{2}$, voor een halve noot, een halve maat paufe; voor een halve noot met een vierendeel of ftipje, een halve maat en

een vierendeel pauſe; voor twee halve nooten twee halve maat pauſen; in $\frac{3}{4}$, voor een vierendeelnoot met een achtendeel of ſtipje, een vierendeel en een achtendeel pauſe; in $\frac{2}{4}$, in plaats van een halve maat pauſe, een vierendeel pauſe (N°. 3); in $\frac{2}{8}$, in 't zelfde geval, een achtendeel pauſe (N°. 4) enz.

§. 158.

Eindelyk, de zogenoemde *beweeging eens muzykſtuks*, of de vereiſchte *langzaam - levendig - en ſchielykheid des maatgezangs*, wordt, beneffens derzelver graaden, *gemeenlyk* in 't begin, door zekere italiaanſche bewoordingen, zo veel doenlyk, te kennen gegeeven. In de allerlangzaamſte, gebruikt men de woorden *Adagiſſimo*; *Graviſſimo*; *Adagio Adagio* en *Largo*. *Adagio* op zig zelve, zonder byvoeging en verdubbeling, betekent ſlegts, op zyn gemak, zonder zig te verhaaſten; *grave*, ernſthaftig en bedaard; *largo*, breed; te weeten, uitgebreid; by gelegenheid door cieraaden verrykt. Hier naaſt volgt het verkleinwoord *Largetto*; en voorts *Tardo*, traag; *Lento*, langzaam. Zal het maatgezang tot droefheid neigen, of een ſoort van angſtvalligheid en ſmart uitdrukken, men gebruikt de termen *Sollecito*; *Lamentabile*; *Lugubre*; *Languento*; *Languido* en *Stentato*. Zal het tot aandagt beweegen, men ſtelt er *Divoto*; zal het eerbied, ſchroom en vreeze inboezemen, *Timoroſo*; medelyden verwekken, *Pietoſo*; iets prachtigs voorſtellen, *Mæſtoſo* of *Pathetico*. Zal het bekooren en ſtreelen, tederheid en liefde gaande maaken, men bedient zig van de woorden *Amoroſo*; *Amabile*; *Paſſionato*; *Soave*; *Suave-*

mente;

mente; *Gratioso*; *Dolce*; *con dolce maniera*; *con affetto*; *Affettuoso*; *Affettuosissimo*; in alle welke gevallen de toonen doorgaans meer gesleept dan gestooten, of van elkander afgescheiden, voortkomen moeten; insgelyks *Spiritoso*, *con Spirito* (volgeestig), voor zo verre men namelyk in zekere tekenen onzer gedagten *geest* van *vuur* onderscheidt. Tot deeze classe behoort ook het *Siciliana* (op den Siciliaanschen trant; Inl. §. 336). Voorts, de woorden *Arioso*, (zingbaar); *Moderato* (gemaatigd), en *Andante* (met evengelyke schreeden), vertoonen als de middelmaat tusschen het langzaame en schielyke. Wederom, de term *a tempo giusto* erinnert van *naar behooren* op de maat te letten; die, *a bene placito*, *ad libitum* (naar welbehaagen en goedvinden) geeven keur omtrent de beweeging, schoon van zelve volgt, dat die keur in concerten niet ter zelver tyd aan verscheiden persoonen staan konne, en dat de middelmaat veiligst zy. Ja, de termen *con diligenza*; *con osservanza*; *pronto*; *con discretione*, geeven te verstaan, dat het niet zonder zwaarigheid zy van er alles ter deeg uit te haalen, dat men derhalve vlyt, opletttend- en bescheidenheid aanwenden moete, verre van er onbesuisd op los te gaan. Wyders, *Allegro* betekent vrolyk; *Animato*, opgewekt; *alla breve*, kort af; eens zo ras, dan de nooten zulks schynen te vereischen; en *Allegretto* onderscheidt zig slegts hier in van *Allegro*, dat de toonen wat losser, vryer, meer van elkander afgescheiden, zelfs wat huppelende voortkomen moogen. De byvoegzels die men hier te mets gebruikt, *andante allegro*; *allegro moderato*; *un poco* (een weinig), *non tanto*; *non molto*; *non troppo* (niet te veel) zullen allegaar gemaatigde blydschap aanduiden; en *allegro ma non presto* wil slegts zeggen *vrolyk*, *niet*

 wild

wild of schielyk. In tegendeel, om hooger graaden van blydschap uit te drukken, gebruikt men de woorden *molto* (veel); *allegro allegro* en *assai*; betekenende dus *allegro assai*, *braaf vrolyk.* Doch men gebruikt deeze byvoegsels ook zomwylen tot de aanduiding van meerder of minder langzaame beweeging, neem eens, *molto largo*, zeer of vry langzaam; *non tanto adagio*; *non troppo largo*; niet al te stemmig; langzaam, niet flaauw of naargeestig. Wil men dan levendig- en vlugheid van geest uitbeelden en bewerken, men schryft *Vivace*; *Vivacemente*; *Brillante*; *Suegliato*; *Leggiadro*, *Risentito*; en de term *Risuegliato*, (weer ontwaakende), dient tot tegenstelling van *Languido* (kwynende) of *Lacrimoso* (kermende), wanneer namelyk het maatgezang, 't welk te verdwynen, te ontslaapen, en als een endje Kaars uit te gaan scheen, eensklaps weer herleven zal. Desgelyks, zal er moed en dapperheid vertoond worden, men ontmoet er de woorden *Ardito*; *Vigoroso*; *Vigorosamente*; styfzinnigheid, *Capricioso*; hevige beweeging, met een soort van woede en razerny ondermengd, *con furia* of *Furioso*. Ook bedient men zig van de bewoordingen *men* (minder) en *piu* (meer), wanneer de beweeging onmiddelyk of vertraagen of sneller worden zal: *men adagio* betekent derhalve, niet zo langzaam; *piu adagio*, langzaamer; *men allegro*, min vrolyk; *piu vivace*, levendiger enz. Voorts, de schielykheid der beweeging wordt aangeduid door de woorden *Presto*; *Subito*; *Visto*, *Veloce*; en de alleruiterste, door *Presto Presto*; *Vivacissimo*; *Velocissimo* en *Prestissimo*. Niet tegenstaande deezen ruimen voorraad van bewoordingen, is het echter volkomen zeker, dan er meer onder verstaan dan uitgedrukt wordt, en dat een opsteller den eigentlyken graad

der

der beoogde langzaam- levendig- en schielykheid door woorden geenzins allernauwkeurigst uitdrukken kan. Misschien konde men nader komen door behulp van een slingerwerk, 't welk zig op zekere graaden stellen en gemakkelyk verschuiven liet, bepaalende dus de beweeging wiskonstig, door, by voorbeeld, te schryven, allegro 30. 35. 36 graad enz. gelyk er voor eenige jaaren in Vrankryk zulke maatmeeters of *metrometers* in voorslag gebragt zyn. Doch, genomen deeze machinen hielden by koude en warme lugt eenerlei beweeging, het staat niet ligt te denken, datze grooten opgang maaken, en dat ieder zulk een slinger voor de neus gedoogen wilde: genoeg, dat gelukkige geesten, door voornoemde bewoordingen onderschraagd, in des opstellers wyze van denken weeten over te gaan, en raadende zyne meening treffen. Ik zeg, de beweeging wordt in 't begin *gemeenlyk* te kennen gegeeven; want in alle zogenoemde *airtjes* geschiedt zulks niet, vermits ze aldaar, schoon in der daad onbekend genoeg zynde, als bekend wordt vooronderstelt. Om nu in deezen aan ongeoeffenden te hulp te komen, volgt hier een schets

Van den aardt en 't gebruik aller hedendaagsche MUZYKSTUKKEN.

§. 159.

Doordien men der *Kerkmuzyk*, wegens haar verheven oogmerk (Inl. §. 328), billyk den rang boven de Tooneel-en Kamermuzyk toeeigent, en dezelve in Choraal- en Figuuraalmuzyk verdeeld wordt (Ibid §. 238), zo verdient de *Choraalzang* hier

hier insgelyks aanmerking, als zynde, door edle eenvoudigheid bekwaam, welgeſtelde gemoederen te beweegen, tot aandagt op te wekken, te vertrooſten, en met geeſtelyke blydſchap te vervullen. Men rekent dan tot den CHORAAL 1) *de Kerkelyke muzykaale ſpreektrant* (recitativum eccleſiaſticum), waar in één perſoon zonder onderſteuning van inſtrumenten, en, zonder op ſtipte tydverdeeling te letten, zodanige woorden, die meerder nadruk vereiſchen, iets langer uitrekt; gelyk in den zogenoemden Gregoriaanſchen zang der Catholyken; als mede, in de collecten; het gebed des Heeren, en andere bibelſche ſpreuken, ook by de Luterſchen in Duitſchland, en elders, door Kerkleeraars voor 't Altaar gezongen wordende. 2) *Beurtzangen* (antiphonæ vel reſponſoria), waarin Predikanten voor 't Altaar en Choorknaapen, onder beſtiering eens Zangmeeſters, elkander zingende afloſſen en antwoorden. 3) Zangen, ten dienſte van geheele Kerkgemeenten geſchikt, 't zy *liederen* (cantica), beſtaande of in *bidzangen* (litanyen) of in *lofzangen* (hymni), het zy *Pſalmen*, die ſlegts geſpeeld of gezongen en geſpeeld worden. In deezen ziet men juiſt niet op het fyne, anders tot muzykaale zinſcheidingen, en tot de maat, vereiſcht, maar alleenlyk, op eenen grondtoon, vloeiende zangleiding, gemakkelyke afdeelingen en evenredige beweeging. De meeſte Kerkzangen hebben *gelyke* zangmaaten, ſchoon men onder de zielroerende liederen, by de Luterſchen gebruikelyk, ook zommige in *drieledige*, of tripelmaaten, ontmoet.

§. 160.

§. 160.

GEVARIEERDE PSALMEN *zyn ſpeelſtukken, waarin de vooiſen, behoudens de verſtaanbaarheid, op allerhande wyze veranderd, ja, als in oneindig verſchillende welgeregelde Konſtvormen gegooten, voortkomen.* Men kan namelyk een voois, terwyl één of meer partyen er concerteerende tegen werken, of *eenvoudig* of in *gebroken accoorden* laaten hooren; eenvoudig, op hand- en voetclavieren eens Orgels, zo wel in de diſcant, als in de alt, tenoor en bas; gebroken, op twee- drie- en meerſtemmige wyze; en zulks in allerhande beweegingen, nu eens langzaam dan ſchielyk; in alle gebruikelyke zangmaaten; in allerhande grondtoonen; op ſtemmen van ganſch verſchillende ſterkte; met ondermengde herhaalingen en echo's; op den trant van allerhande muzykſtukken; dingen waarlyk, die in Kerkgemeenten, voor al tot het voor- en naſpeelen van te zingen of gezongen Pſalmen zeer gevoeglyk zyn: gemerkt ieder oplettende hier iets vindt, waaraan hy deel neemen kan, en de onuitputtelyke rykdom der harmony aan welgeſtelde gemoederen ruime ſtof tot innige verheuging en verheffing verſchaft. De groote *Lutherus* zegt er reeds, onder anderen, van: (*a*) ,, dat zommige ſtemmen langs één, by voorbeeld, de ,, tenoor, die de voois bevat, omſpringen, juichen, als een hemelſche dansry houden, elkander vriendelyk ontmoeten, vervangen en ,, omhelzen, zulks is in der daad iets, waarover ,, verſtandigen zig grootelyks verwonderen moeten.

a) Tom. 8. Germ. fol. 140.

§. 161.

§. 161.

Een FUGE *is een ſpeel- of volſtemmig zangſtuk, waarin zekere toonen, in maatgezang, op allerhande harmonieuſe en melodieuſe wyze doorgewerkt, nagebootſt, als ontleed, uitgepluiſd en toegepaſt worden.* Het *thema* (dux), 't welk hier den text verbeeldt, laat zig alvoorens alleen hooren; dan volgt een *weerſlag* (reponſe; franc. riſpoſta; ital. comes vel repercuſſio; lat.) die uit de quint des hoofdtoons een quart en uit deſſelfs quart een quint maakt: by voorbeeld, uit g,d. d,g; uit d,g. g,d, uit g,d,g, niet d,a,d, maar, om den grondtoon niet te verliezen, d,g,d; en uit g,b,d,g, om dezelfde reden, niet d,f kruis,a,d; maar d, f kruis, g, d. Daarna komt het thema in eene andere ſtemme, neem eens, in de tenoor; dan, de weerſlag in de bas; dan één van beiden onverwagt of in 't midden, of beneden, of boven, terwyl de overige ſtemmen, niet ſlegts in vroome tertſen en ſexten, maar met geheel verſchillende en t'elkens met andere zangleidingen er tegen aan werken. Vervolgens gaat men, door behulp van ondermengde nabootſingen, naar eenige bytoonen; in ieder het thema en deſſelfs antwoord eenige maalen weder doorwerkende, en eindelyk weer tot den hoofdtoon genaderd zynde, laat men ze beide kort achter malkanderen intreeden, rekt ze wat uit, verdeeldt en beſnoeidtze, vertoonende er nog zweemſelen van in de ſluiting. De eene ſtem ſchynt hier de andere te verjaagen, en de andere als te *ontvlieden*, waarvan de benoeming *fuga*, of *vlugt*, haaren oor-

oorſprong heeft. Dit alles betreft nog ſlegts *enkele fugen*, *in de quint en quart*, als de gebruikelykſte ſoort; niet zulke, die in de ſecund, terts, ſext of ſeptima antwoorden, veel min, *dubbele*, waarin twee of meer themata achter elkander en ſamengeſtrengeld voorkomen. Wyders, in enkele *italiaanſche fugen* laat men allerhande nabootſingen, die met het thema geene overeenkomſt hebben, invloeyen, en in de zogenoemde *duitſche fugen* ziet men op geene nabootſingen, maar enkelyk op het doorwerken van het thema. Uit de mengeling deezer beide ſoorten, kan er een derde, hedendaags nog weinig bekend, gebooren worden; fugen namelyk, waarin men niet alleen het thema braaf doorwerkt, maar ook allerhande nabootſende paſſaſien hooren laat, die in het thema reeds gegrond zyn, en, by wyze van ontleeding, er uit afgeleid worden. Immers, een kort thema kan evenwel tot verſchillende nabootſingen gelegenheid geeven: zie, by voorbeeld, Tab. 10. Fig. 148 een thema; in Fig. 149 zynen weerſlag, en in Fig. 150, No. 1. 2. 3. 4. 5. 6, ſes zangleidingen in 't thema vervangen, die ieder in 't byzonder uitvoerig doorgewerkt konnen worden, en wel, zonder gemaaktheid, op eene vloeiende wyze, by aldien iemand, met eenen vindingryken geeſt begaafd zynde, zodanige hebbelykheid verkreegen heeft, dat hem niet alleen niets invalt wat tot de zaak niet behoort, maar dat hy ook alle welgeregelde invallen ſtiptelyk ter uitvoering te brengen vermag. Orgels met hand- en voetclavieren zyn hier toe buiten twyfel de bekwaamſte inſtrumenten; ja, deeze konnen door middel van gemelde konſtſtukken beſt in hunne volle kracht geſteld worden;

den: gemerkt hier ieder ſtem, gevolgelyk ook het pedaal of voetclavier, te zyner tyd den hoofdzang voert, daar anders de bovenſtem zekerlyk wordt verdoofd, by aldien de toonen der linker hand en die des pedaals niet tot *concerteerende* maar ſlegts tot *onderſteunende harmony* dienen zullen. Gelyk men nu op zommige plaatſen aan Proponenten, die naar den predikdienſt ſtaan, eenen text opgeeft, om er, na een overleg van weinig minuten, eene uitbreiding over te maaken, zo is er ook voor lieden, die ſtadts- organiſten trachten te worden, niets voeglyker tot het proefſpeelen, dan een goed thema. Wie zig in deezen ongeoeffend te zyn verklaart, die verdiende veeleer afgeweezen dan toegelaaten te worden, aangezien het geene, dat in zulke gevallen tot een proef zal verſtrekken, niet gemakkelyk behoeft te weezen, en de vraag hier alleenlyk is, of en in hoe verre iemand iets uit een thema voor de vuiſt konne opmaaken dat er wel naar gelykt? Dit is een bekende zaak, in plaatſen alwaar de Keurheeren en Keurmeeſters verſtand hebben van 't geene, dat er tot een braaf Organiſt, als zodanig, behoort: doordien het tog niet alleenlyk aankomt op een *goed man*, maar ook op een *goed Organiſt*, en men anderzins dikwyls door van buiten geleerde ſtukjes misleid wordt. Inmiddels, deeze materie verdiende billyk, zo wel als die van 't varieeren der Pſalmen, een byzondere uitvoerige verhandeling, en fraaie voorbeelden in nooten, hoedanige men in der daad zeldzaamer dan eenige andere muzykſtukken ontmoet, ſchoon ze gemeenlyk langer, dan anderen, den tyd verduuren konnen.

§. 162.

§. 162.

MOTETTEN *zyn figuraale zangstukken, uit kort afgebroken fugen bestaande*, hebbende tot onderwerpen of *bibelspreukjes* in onrym, of *Ave Maria*, en diergelyke fraaiheden. In zommige duistere muzykaale eeuwen (Inl. pag. 315), waren dusdanige dingen, waarin alles, wat handen en voeten had, door elkander schreide, ja, waarin het op geen verstaanbaarheid aankwam, maar slegts op samengeknoeide harmony, de puikstukken der Kerkmuzyk; doch, de goede muzykaale smaak herleefd zynde, wierden ze eindelyk by verstandigen zo walgelyk bevonden, dat men, voor omtrent 160 jaar, zelfs in Italiën, byna alle figuraalmuzyk uit de Kerken had gebannen, ten zy, onder anderen, *Viadana*, uitvinder van de generaalbas (Inl. § 283), een soort van GEESTELYKE CONCERTEN (Concerti da Chiesa) had weeten in te voeren, in de welke zig, duidelykheids halve, zomwylen één stem in 't byzonder hooren liet, die nu en dan door Chooren of Kapélstemmen afgelost wierd. Naderhand heeft men de Motetten merkelyk verbeterd, en gebruikt ze aldus nog hedendaags in Vrankryk en elders, wanneer het slegts aankomt op *stukjes*, gelyk ze tog van de *kortheid* de benoeming zullen draagen.

Comme si ce n'étoit qu'*un mot*, zegt *Brossard*, Dictionaire de Musique. Tit. Motet.

§. 163.

Vervolgens hebben de verbeterde Motetten den grond gelegd tot de zogenoemde MISSEN;

by de Catholyken in 't begin van den Godsdienst gebruikelyk; bestaande derzelver zangwoorden doorgaans uit een *Agnus Dei*; *Credo*; *Kyrie*; *Sanctus* enz; door verscheiden zangstemmen en speeltuigen uitgevoerd; en ondermengde chooren, ja, prachtige fugen, bevattende.

§. 164.

ARIA (*cantilena*; lat. *canzone*; ital. *chanson*; *air*; *chant noté* fr.) noemt men in 't gemeen alles, wat *zingbaar* voortkomen zal, 't zy op natuurlyke of konstige muzykinstrumenten, vermits deeze enkelyk tot fraaie nabootsing van geene bestemd zyn (Inl. § 240); maar in 't byzonder heeft de gemelde term zyn opzigt tot de vocaalmuzyk, betekenende dus *een zanglied, 't welk met of zonder instrumenten, in allerhande beweegingen en maaten, door uitgeleezen melody en harmony, gemeenlyk in twee deelen afgedeeld, zekere gemoedsbeweeging zal uitdrukken.* Men ontmoet weinig deftige zangmuzyk zonder instrumenten, om dat enkele zangstemmen zelden toonvast genoeg zyn, te eenzaam klinken, eenen vry naauwen omtrek hebben, verpoozing en aflossing behoeven, gevolgelyk, zulke ondersteuning niet wel konnen missen; echter, Muzyk van één zangstem, door hoe veel speeltuigen ook ondersteund, draagt, van 't edelste gedeelte, de benoeming van *zangmuzyk*, en 't werk der instrumenten wordt hier slegts aangemerkt als de trein, verzelling of accompagnement (Inl. §. 314): dus heet een Aria met één zangstem en een speelbas, een *Solicinium* of alleenzang; met twee zangstemmen en een bas, een *Bicinium*, of tweestemmig stuk, evenens als of de bas niet gerekend wierd,

wierd, en niet meer dan zynen pligt deed. De Componist moet hier, volgens den grondregel der zangmuzyk, (ibid. §. 329) *den ſtyl des digters volgen*, zynde hier de eerſte en voornaamſte vraag, *of het maatgezang de hartstogt, in de woorden opgeſlooten, en wel in den zelfden graad, getroffen en als naar 't leven afgeſchilderd hebbe?* (ibid. 338). De zin der zangwoorden ſtelt de wet aangaande de vereiſchte beweeging en derzelver graaden, of en in hoe verre namelyk een zanglied langzaam of levendig of ſchielyk dient voort te komen; maar ieder hartstogt en ieder beweeging laat zig in 't gemeen in allerhande zangmaaten uitdrukken. Inmiddels, het geſlachtwoord *Aria* van eene zeer ruime uitgeſtrektheid zynde, komen hier inzonderheid in overweeging één - twee - en drieſtemmige Arien, ieder uit verſcheiden ſoorten beſtaande.

§. 165.

Tot de claſſe der *éénſtemmige Arien* behooren, eerſtelyk, de zogenoemde RUSTGEDIGTEN (*oden*, hoogd. *ſtances*, franc.), waarin een zelfde voois tot verſcheiden vaarzen dienen moet. Schoon hier de Componiſt, niet ſlegts het eerſte vaars, maar, met de uiterſte naauwkeurigheid, alle vaarzen te gelyk in 't oog houdt, het is echter zeer bezwaarlyk om er iets uit te maaken, dat de toets van ſcherpziënden volkomen uitſtaan kan; ja, onmoogelyk, by aldien de digter naderhand of andere zinſcheidingen, of verſchillende hartstogten bybrengt, en dus de zelfde toonen nu eenen *halven*, dan een' *vollen zin*; nu eens *lachen*, dan kermen, uitdrukken zullen. Ten tweeden, ARIEN VAN EEN VAARS, enkelyk door een bas onderſteund, in de welke de

gemelde zwaarigheden niet voorkomen, en die men, voor zo verre ze, *à la françoise* opgesteld, ook zonder de bas, *cavallierement*, gezongen konnen worden, *galanterie-arien* noemt. Zal nu een Air van 't hoofd (*da Capo*) of van vooren, herhaald worden (vooronderſteld dat de zin der zangwoorden zulks mede brenge of zonder tegenzegging lyden konne), de Componiſten beſteeden doorgaans den meeſten vlyt aan 't eerſte deel, en denken, het tweede mag zig redden; hoewel hier billyk zekere proportie vereiſcht wordt. Ten derden, ARIEN MET EEN LOOPENDE BAS (con baſſo obligato); deeze moet hier zodanig een thema opperen, 't welk niet alleen den inhoud van 't geheele ſtuk klaar te kennen geeft, maar ook naderhand, op allerhande wyze geboogen, zig tuſſchen de zangſtem, zonder gemaaktheid, als invlegten laat. Hier volgt dan van zelve, dat men de zangtoonen niet naar het thema van de bas moete wringen, maar eerſt op eene voeglyke zangmelody, en vervolgens op paſſaſien daar toe paſſende, te denken hebbe; als mede, dat de bas zig hier geene heerſchappy aanmaatigen, maar ſlegts als tot den dienſt der zangſtemme geſchikt, zig gedraagen moete. By zulke obligate baſſen vindt een zangryk generaalbaſſiſt zeer goede gelegenheid tot het vertoonen zyner bekwaamheid in 't voortbrengen van fraaie melodyen, naar aanwyzing der voorgeſchreeven cyffers; ja, van uitmuntende cadenzen: doch, hier toe onbekwaam zynde, is het raadzaamer, zig enkelyk met octaven te behelpen, dan, door zanglooze, platte harmoniſche ſlagen, zyne onbedreevenheid ten toon te ſtellen. Ten vierden, ARIEN MET EEN CONCERTEEREND INSTRUMENT, 't zy viool, dwarsfluit,

ho-

hoboë, clavecimbel, of iets diergelyks. Dit laat gemeenlyk eerſt een voorſpel, of *ritornello*, hooren, 't welk uit het naderhand volgende thema der zangſtemme dient afgeleid te weezen; daarna, onder 't zingen, te mets allerhande tusſchenwerpzelen, in eenvoudige of gebroken accoorden, dan weer iets van het thema in eenen bytoon, en eindelyk, by wyze van toepaſſing, een naſpel. Zal nu het ritornello niet geheel, maar ſlegts voor een gedeelte, herhaald worden, men ſtelt aldaar het repetitie-teken van Fig. 84. No. 4, en op 't einde der Aria de woorden *replica*, of *ſi replica del ſegno*, men herhaale, of herhaalt van het teken aan. Ten vyfden, ARIEN MET TWEE, DRIE OF MEER INSTRUMENTEN, neem eens, twee vioolen en een altviool; de bas altoos vooronderſteld. Deeze konnen, naa 't geeindigd *ritornello*, of zwygen, of onder 't zingen tot onderſteuning dienen, of zelfs, pianiſſimo, er zomwylen tegen werken, en eindelyk door een naſpel het werk kroonen; gelyk dan de drie laatſtgenoemde ſoorten zo wel tot meerder gemak der zangeren, als ook tot de bevordering van meerder welluidendheid konnen en zullen verſtrekken. Voorts, ontbreekt er aan een éénſtemmige Aria de gewoone lengte, men gebruikt het verkleinwoord ARIETTA (airtje; *cantiuncula*; lat. *canzonetta*; ital. *chanſonette*; fr.)

§. 166.

Een zanglied met twee (DUO) *en met drie ſtemmen* (TRIO), hoedanige men, wanneer ze vry kort zyn *Duetto* en *Terzetto* noemt, verſchilt van een éénſtemmig, niet zo zeer in de ſchikking, als hier in, dat er meer konſt, althans meer werk,

toe vereifcht wordt. Van deeze ontmoet men er driederhande foort, zo wel met als zonder inftrumenten: eerftelyk, *op den franfchen trant*, die veel tertfen en fexten, maar weinig of geene concerteerende harmony bevatten, en in welke de zangftemmen, ter zelver tyd geduurig de eigenfte woorden voordraagende, den zin verfterken; ftukken waarlyk, die aandagts- en duidelykheids halve, in Kerkmuzyk zeer gevoeglyk konnen weezen, mits dat de woorden, door de meervoudige termen *wy*, *ons* enz. als van zelve gelegenheid geeven tot het te werk ftellen van verfcheiden ftemmen. Ten tweeden, *op den italiaanfchen zwier*, welker zangwoorden, allerhande tegenftellingen bevattende, by voorbeeld, gevangenis, vryheid; leven, dood enz. op verfcheiden manieren verdeeld voortkomen; ja, die, als fyncopeerende en fugeerende famengeftrengeld, wat er aan de duidelykheid ontbreekt door het konftige weder vergoeden. Ten derden, *famenfpraaken*, (dialogi) in de welke of geduurig gevraagd en geantwoord wordt, (hoedanige zig ook op verfcheiden clavieren eens orgels aardig laaten nabootfen), of, ieder ftem, achter malkanderen, ganfch verfchillende zaaken en woorden voordraagt, 't zy datze het eindelyk eens worden, 't zy dat ze tegenftrydige gevoelens behouden.

§. 167.

Wyders, men onderfcheidt de Arien ook, naar den verfchillenden inhoud der zangftoffe, als *geestelyke* (airs fpirituels); *zedelyke* (morals); *ernfthaftige* (ferieux); *verliefde* (amoureux ou galants); *klugtige* (comiques ou burlefques); *drinkliederen* (airs à boire ou bachiques); *dansliederen* (canti-

lenæ

lenæ ſaltatoriæ); *bruiloftsliederen* (epithalamia); *zegeliederen* (epinicia); *begraavenisliederen* (epicedia) enz.

§. 168.

Doch, behooren er meer dan drie ſtemmen tot een zangſtuk, het verlieſt doorgaans de benoeming Aria, en verkrygt die van een CHOOR; welke term, ſchoon hy ook ten opzigt van de plaats, alwaar men in Kerken muſiceert, en van het corps der muſiceerende, gebruikt wordt, hier alleenlyk betekent, *een muzykſtuk, door verſcheiden perſoonen zingende en ſpeelende voortgebragt.* Dusdanige chooren zyn er van driederlei ſoort: vooreerſt, *gelykſtemmige*, die geduurig als met vereende krachten ſamenwerken, en waar thans ieder zangſtem ter zelver tyd de eigenſte woorden, te mets zelfs uniſoons- en octavenwyze, voordraagt, ſchoon de inſtrumenten ook voortuſſchen- en naſpelen houden. Ten tweeden, *fugenchooren*, waarin men by Kerkmuzyk, of elders, een thema ordentelyk en volſtemmig doorwerkt. Ten derden, *wiſſelchooren*, in de welke zomwylen één concerteerende ſtem de overige als tot navolging aannoopt; waar één vraagt, en verſcheiden ſtemmen antwoord geeven, of, verſcheiden vraagen en één antwoordt; of alwaar; in groote Kerken, drie of vier van elkander geſcheiden volſtemmige chooren, van de welke men het geene, dat de uitgeleezenſte zangers bevat, *choro favorito* noemt, nu op allerhande wyze met elkander afwiſſelen, dan zig weder eenpaarig laaten hooren; iets, waarby welgeſtelde gemoederen billyk in verrukking moogen uitroepen: *aldus moet des Heeren lof verbreid worden.*

§. 169.

Alle tot dus verre bygebragte zangliederen vinden zo wel in Kerk- als in Tooneel- en Kamermuzyk plaats, mits dat men t'elkens het oogmerk (Inl. §. 328-330. 353), gevolgelyk, den vereischten muzykaalen styl, behoorlyk onderscheide, en in tooneelmuzyk den zangeren, om datze aldaar alles van buiten zingen moeten, zo veel niet verge, dan elders, wanneer ze nooten voor zig hebben.

§. 170.

RECITATIVO (by verkorting geschreeven reco. rec. re) of *muzykaale spreektrant*, is een wyze van zingen, waar in men, thans volgens de italiaansche manier, ook in Duitschland, en elders, ingevoerd, *als zingende spreekt en als spreekende zingt.* Men gebruikt tot de opstelling, in de zangmaat van vier vierendeel, vieren-achten- en festiendeelnooten, naar vereisch van het accent der woorden in de maatperken afgedeeld (§. 150); doch, in de uitvoering let men op geene stipte tydverdeeling, maar laat den zanger volkomen vryheid, zommige toonen meer of min uit te rekken, al naar dat de nadruk der zaaken en woorden zulks mede brengt; stellende gemeenlyk in de generaalbas-party de zangnooten, hoewel zonder de woorden, boven die van de speelbas, ten einde een accompagnateur den zanger behoorlyk nageeven konne. Zelden ontmoet men hier eenen vasten grondtoon, maar kruist allerhande toonen door, gaande te mets eensklaps naar verre afgelegen toonen over, en eindigende gemeenlyk in of omtrent dien der volgende Aria.

De

De generaalbas-nooten, ſchoon enkelyk uit gebondene en geheele beſtaande, moeten hier, vooral op orgelen, poſitiven en regaalen, om den zanger te onderſteunen, maar hem geenzins te overſtemmen, ſlegts als vierendeelen met pauſen behandeld worden, en by cadenzen heeft de ſpeeler de ingevoerde beknopte ſchryfwyze niet ſtiptelyk op te volgen, gelyk, by voorbeeld, de toonen van Tab. 10 Fig. 151 naar aanwyzing van Fig. 152 dienen uitgevoerd te worden. Hoe eenvoudig zulke opſtellen ook ſchynen, ze zyn in der daad iets, waar uit men het verſtand en de muzykaale bedreevenheid eens Componiſten zeer duidelyk afneemen kan, gemerkt alles hier ganſch natuurlyk, verſtaanbaar, volgens de vereiſchte zinſcheidingen en accenten, nadrukkelyk, en echter geduurig in aardige, nieuw verzonnene toonvallen voortkomen moet. Daarentegen, de Franſchen ſtellen en zingen hunne recitativen niet alleen in maat, maar zelfs, in allerhande zangmaaten door elkander; echter, deeze worden, als min vloeiende, elders bykans niet gerekend. Wyders, de poeëtiſche voet is hier doorgaans Jambus, eerſt een korte dan een lange ſyllabe bevattende; en de inhoud betreft vertellingen, korte beſchryvingen, overweegingen, en diergelyke zaaken, die alleenſpraaken verbeelden, een verband ſtellen tuſſchen Arien, maar te langdraadig zyn om goede Arien te konnen worden. Doch, komt er eens, in 't midden of op 't einde van italiaanſche recitativen, zeker nadrukkelyk ſpreukje voor, de Componiſt wykt van den ſpreektrant af, verpligt de uitvoerders tot ſtipte maat, en duidt zulks aan door de woorden *Obligato* of *Arioſo*. En zal zulk een recitatyf verzeld worden door verſcheiden inſtrumenten,

neem eens, violen, die of enkelyk in lange nooten, *pianissimo*, als er onder zweeven, of in vieren en achtendeelen, kort afgestooten (staccato), zig zagtjes, en vervolgens, by zekere uitbarstingen, tot aflossing, alleen, *fortissimo*, hooren laaten zullen, het komt insgelyks aan op stipte maat, voor zo verre verscheiden persoonen anders niet wel in balance konnen blyven, zo echter, dat ieder speeler naar den zanger luistere, en deeze, ten minsten wanneer de violen slegts gebondene lange nooten hebben, de vryheid behoude, den zang altoos nog iets naar spreektrant te doen gelyken. Dusdanige stukken, ACCOMPAGNAMENTI genoemd, zyn by uitneemendheid bekwaam tot het verwekken en onderhouden der allersterkste, verhevenste gemoedsbeweegingen.

§. 171.

Een CANTATA *bestaat uit Arien en Recitativen, welker zangwoorden, zeker onderwerp verhandelende, als by elkander behooren.* In die van de kleinste soort, komt eerst een Aria of Arietta, dan een recitatyf, en vervolgens weder een Aria. Men kan ook met een recitatyf beginnen, en er te mets zonderlinge oplettendheid door verwekken; doch, er mede te eindigen, is slegts raadzaam in byzondere gevallen, wanneer men, by voorbeeld, in wanhoop stervende persoonen, *Lucretia*, *Nero*, en diergelyke, spreekende invoert. Wederom, er zyn Cantaten met drie Arien en twee - met vier Arien en drie recitativen enz; Cantaten die slegts door de generaalbas of zelfs door verscheiden andere instrumenten zullen worden verzeld; Cantaten voor één, of voor twee, drie zangstemmen; en naar dat de

zang-

zangwoorden of geestelyk zyn, of hun opzigt hebben tot het zedelyke, of van liefde handelen, onderscheidt men ze ook als *Cantate spirituali; morali; amorose* enz.

§. 172.

CAVATA *is een zangstuk, welks text verscheiden perioden insluit, en geen sterke gemoedsbeweeging, maar veeleer scherpzinnige overleggingen, uitdrukt, vereischende*, volgens de betekenis des woords, *doorwrogt maatgezang, en dus ook verzelling van instrumenten*. Wanneer men, by voorbeeld, een Klinkdigt (van 14 regelen) welks woorden, tot concerteerende harmony gelegenheid genoeg aan de hand geevende, te lang zyn tot een Aria, en te zinryk schynen tot een recitatyf of arioso, in Muzyk stellen en er geen vlyt aan spaaren wil, maakt men er een Cavata uit. Ook mag deeze uit verscheiden Arietten bestaan, die, in eenen zelfden grondtoon, ieder verschillende zangmaaten hebben; wanneer namelyk de zangwoorden verscheiden korte perioden bevatten, gelyk de volgende, eertyds, ter gelegenheid van zeker geslooten huwlyk, uit myne poëetische fabriq gesprooten:

Bevestigt dan het trouwverbond,
Drukt hart aan hart, en mond aan mond.
  Beleeft met vreugd den blyden tyd
  Daar Cypria het bed bereidt.
Beproeft met smaak en blaakende oogen
Der liefde kracht en groot vermoogen.
  De liefde smelte U als in één,
  Doch blyft niet al te lang alleen.
Is 't huwlyk aan Muzyk gelyk,
Toont Echo's van de nagtmuzyk.

Hier

Hier worden uit vyf korte perioden, vyf Arietten, onder verzelling van inſtrumenten, onmiddelyk achter elkander volgende, en deeze vyf verbeelden één Cavata; hoedanige ſchikking ook in Kerkmuzyk, zelfs tot bibelſpreuken in onrym, wanneer het gros der toehoorderen geen recitatyf bemint, zeer gevoeglyk kan weezen.

§. 173.

ORATORIUM *is een muzykſtuk van verſcheiden zangſtemmen en inſtrumenten, zeker geeſtelyk of zedelyk onderwerp, op dramatiſche wyze, voorſtellende. Dramata* zyn gedigten, waarin de digter niet zelf ſpreekt, gelyk in *epiſche*, maar, by perſoonverbeelding, anderen, ja, allerhande zaaken, aandagt, deugd, blydſchap, dankbaarheid, ſchoonheid enz. als ſpreekende invoert, hoedanige men, in Muzyk geſteld zynde, onderſcheidings halve, *Drama per Muſica*, of *Drama muſicale* benoemt. Een Opera is insgelyks een Drama, maar geen Oratorium: om dat men deezen verheven term ſlegts gebruikt of ten opzigte van uitvoerige Kerkſtukken, uit Choraalen, Arien, Recitativen, Arioſo's, Accompagnamenti, Fugen en Chooren beſtaande, of van zodanige Kamermuzyken, welker textwoorden, bibelſche hiſtorien verhandelen, of die in plegtige voorvallen, neem eens, huldigings - Kroonings - bruilofsfeeſten, begraaveniſſen van doorlugtige perſoonen enz. gehouden worden. De Kerkmuzyk hedendaags by de Proteſtanten gebruikelyk, beſtaat thans, niet in Motetten en Miſſen, maar enkelyk, in *Cantaten*, *Cavaten en geeſtelyke Oratorien*. Tot deeze laatſte behooren ook de zogenoemde *paſſions - muzyken*, waarin doorgaans de

dier-

dierbaare Zaligmaaker zelf; Petrus; Pilatus; Judas; een gelovige ziel, die er allerhande treffelyke befpiegelingen over- en toepaffingen van maakt; Chooren van valfche getuigen enz. in uitgeleezen maatgezang voorgefteld worden; dingen waarlyk, die zeer ftigtelyk konnen weezen. In de Compofitie komt het by dusdanige ftukken voornamelyk aan op het *uitdrukken der gemoedsbeweegingen*, in Kerk- en Kamermuzyk grootelyks van elkander verfchillende. En by voorhanden zynde genoegzaame voorraad van laage, middelbaare en hooge zangftemmen, volgt ten opzigte van dramatifche ftukken altoos van zelve, dat ze met de uit te beelden zaaken, zo veel doenlyk, overeenkomft hebben moeten; dat men, by voorbeeld, *Pluto* door geene difcant- en *Proferpina* door geene basftem diene voor te ftellen.

§. 174.

De *tooneelmuzyk* bevat *Opera's*, *Paftoralen* en *Balletten*, fchoon deeze beide laatfte benoemingen ook tot zekere inftrumentftukjes overgaan. *Een* BALLET, of dansfpel, *is een kort tooneelftuk, alwaar enkel geneugte en blydfchap heerfchen zal*, en, volgens de betekenis des woords, *meer gedanft dan gezongen wordt*. Hier voegen derhalve geen geleerde, diepzinnige, maar flegts natuurlyke, galante Arien en korte recitativen; geen ernfthaftige ariofo's, maar veeleer, lugtige Arietten; des worden hier Componiften vereifcht, die de groote wereld kennen; in den dansftyl (ftylus hyporchematicus) ongemeene ervaarenheid en veel vrolyke muzykaale invallen hebben. Tot dusdanige dingen fchynt de levendige fran-

ſche geeſt, die een vriend van minzaam ſcherſſen, en een vyand is van alles, wat naar blokken gelykt (*a*), als gebooren; gelyk dan deeze beknopte, vervrolykende ſpelen nog hedendaags in Vrankryk in zonderlinge achting gehouden worden, en, onder anderen *le triomphe de l'amour* en *l'Idylle de paix*, van *Lully*; *les ballets des Saiſons*, van *Colaſſe*; *l'Europe galante*, *le Carneval de Veniſe*, en *Arethuſe*, van *Campra*; *les Romans*, van *Niel*, als onverbeterlyke meeſterſtukken beroemd zyn.

a) La ſuperiorité du gout françois & ce genie vif, ami d'un badinage gracieux, & ennemi de tout ce qui porte l'air du travail. Diſcours ſur l'harmonie, pag. 82.

§. 175.

Een PASTORALE, of herderſpel, vereiſcht geen gejuich of pracht, maar enkele onſchuldige, ingetoogene liefde, ja, ongemaakte, aangebooréne en bevallige eenvoudigheid (naïveté); gevolgelyk, al weder Cantaten van een geheel andere ſoort, die namelyk zekere onnozele, opregte goedaardigheid zeer natuurlyk uitdrukken. Dusdanige ſpelen zyn of *comique* of *heroique*; in geene, komen ſlegts herders voor; in deeze, ook vermomde vorſtelyke perſoonaadjen; zelfs, lugtwagens, en diergelyke dingen, die aardigheid, geen pracht, en eenigzins verhevener muzykaalen ſtyl, vereiſchen, zonder echter de gemelde ſtreelende eenvoudigheid uit het oog te verliezen: gemerkt ook een Vorſt, die voor een herder uitkomt, als een herder dient te zingen.

§. 176.

§. 176.

Een OPERA bevat, naa 't geeindigd voorspel van inſtrumenten, verſcheiden uitvoerige Cantaten, te mets met danſen en Chooren ondermengd. Men verdeelt ze in *treur-* en *luſtſpelen*, of tragedien en Comedien; geene, hebben doorgaans vyf- deeze, drie *ſcenen*, *acten*, bedryven of vertooningen. Te mets ontmoet men er ook ſtraf- of *hekelſpelen* (Satyren), de verbetering van zekere wanbedryven beoogende. Hier vinden zangryke Componiſten een open veld tot levendige uitdrukking van allerhande onruſtige gemoedsbeweegingen: aangezien tog de *liefde* de ſpil is, op welke, zo wel in treur- als luſtſpelen, alles draait; ja, de moeder, die minne-nyd, droefheid, hoop, wraakzugt, vermaak, razerny, en ſoortgelyke Kinderen, voortteelt, de welke zommigen, niet zonder goede reden, vooral in vergelyking met deftige, ſtigtelyke Kerkmuzyk, te mets vry onaardig en walgelyk voorkomen. Wie inmiddels de Opera in 't gemeen uit dien hoofde als onnatuurlyk verwerpt, om dat, by voorbeeld, Koningen over gewigtige zaaken zingende raadpleegen; dat men op eene harmonieuſe wyze met elkander krakkeelt; elkander naar de maat door te ſteeken dreigt enz. die behoorde te overweegen, dat men zulke gewaande ongerymdheden der poëzy al zo wel als der Muzyk te laſt konne leggen; en dat nabootſingen niet zo natuurlyk als originaalen behoeven te weezen. Boven dien, ieder weet immers voor af, dat het enkel jok zy, geen ernſt, maar dat men hier alles, wat tot de bekooring der verbeelding en tot eene onſchuldige verluſtiging des menſchelyken geeſtes eenigzins kan

kan dienen, by elkander zoeke. Genoeg, dat *Opern* en OPERETTEN (van de meerder kortheid aldus benoemd) *muzykaale hooge ſchoolen* verbeelden, alwaar gemeenlyk het beſte, wat het muzykaal vernuft ooit kan verzinnen, als in een middelpunt ſamenvloeit; genoeg, dat het verſtand, by zinryke intrigen, en by wyslyk vereende krachten der digt- en toonkonſt, evenwel nog eenen ruimen voorraad van ſtoffe tot beſpiegeling ontmoet; en dat Opern, by de welke de digters en de Componiſten hunne beſte Konſtregelen behoorlyk hebben in 't werk geſteld, *ſchoolen van deugd en goede zeden* konnen weezen.

§. 177.

Het luiſterrykſte voorſpel eener Opera, tot het verwekken van opmerking beſt bekwaam, is buiten twyfel een fraaie OUVERTURE, aldus benoemd van het *openen*, vermits er door dezelve als een deur tot al het volgende ontſlooten wordt. Zulk een volſtemmig inſtrumentaal-ſtuk beſtaat uit twee deelen; het eerſte laat, in gelyke eenvoudige zangmaat, onder een menigte gepunteerde nooten en concerteerende harmony, eene verhevene, prachtige inleiding hooren; en 't tweede, of eene reguliere fuge, of ten minſten allerhande lugtige, elkander nabootſende zangleidingen, 't zy in gelyke of in ongelyke maat, na welkers eindiging er weder iets, uit het eerſte deel afgeleid, hervat, en met het gerepeteerde tweede deel geſlooten wordt. Haar eigentlyk kenmerk zal de *edelmoedigheid* weezen, en haar muzykaale ſtyl dient de toehoorderen tot de gemoedsbeweeging, in de eerſte Aria opgeſlooten, te bereiden, ja, zo veel doenlyk, met den voor-

naamften inhoud van 't geheele werk overeen te draagen. Daarna heeft men de Ouverturen, die insgelyks op Orgelen zeer gevoeglyk konnen weezen, ook in *Kamermuzyken*, tot de opening van allerhande kleine en groote Arien, Menuetten, Gavotten, Allemanden, Couranten enz. overgenomen, en zelfs *Ouvertuuren met concerteerende inftramenten*, by voorbeeld, violen, clavecimbels, ingevoerd; fchoon de concerteerende ftemmen zig hier juift niet, gelyk in Concerten, in volle kracht, maar flegts als van ter zyden, met aardige, onverwagte, gebrooken accoorden, of varieerende, of by wyze van een trio, vertoonen zullen. De uitvinding der Ouverturen is men aan geeftige, werkzaame franfche Componiften verfchuldigd; vervolgens zyn ze door zommige Duitfchers zeer gelukkig nagebootft, en miffchien overtroffen; doch, den Italiaanen heeft zulks zelden naar wenfch willen gelukken, des bedienen ze zig tot de voorfpelen van Opern doorgaans van Sinfonien.

§. 178.

SINFONIA, of Symphonie, betekent in 't gemeen alles, wat wel famenftemt, doch in 't byzonder verftaat men er door, *zodanige inftrumentaal-muzyk, inzonderheid voor Violen, die, in allerhande beweegingen en zangmaaten, door niet met elkander famenhangende, nieuw verzonnene toonvallen, de toehoorderen op eene aanminnige wyze verraffende, de voortrekkelykheid der melody, door reine harmony flegts onderfteund, klaar, ftreelend en nadrukkelyk aan den dag legt.* Diergelyke ftukken gebruikt men in Kerk- tooneel- en Kamermuzyk, 't zy tot een inleiding van Oratorien en

Cantaten, zo als in Kerken en Opern doorgaans, 't zy als enkele Kamer-sinfonien. In de eerste gevallen wordt er inzonderheid vereischt, dat de muzykaale styl met den inhoud der naastvolgende Aria naauwkeurig overeendraage, ten einde de toehoorderen tot de hartstogt, aldaar uitgedrukt, voor te bereiden. In *Kerksinfonien* vergenoegt men zig gemeenlyk met één afdeeling, neem eens, één Grave, of Allegro; uiterlyk, met twee korte, zonder tusschenpoozen onmiddelyk achter elkander volgende; en begint het Kerkstuk met een choraal, men kan op een Hoboë, of, by vrolyke gezangen, op een trompet, de eerste toonen, als in 't verschiet, er in te pas brengen, vermits er ook in Sinfonien zomwylen concerteerende instrumenten toegelaaten worden. Daarentegen, *Opernsinfonien* bestaan doorgaans, eveneens als die van Kamermuzyken, uit drie afdeelingen; begint nu een treurspel vrolyk, en een luststpel droevig, de Componist kan door twee afdeelingen de voornaamste eigenschap des bedryfs te kennen geeven, en de derde, met den inhoud der eerste Aria doen overeenkomen; schoon het altoos vast staat, dat Sinfonien van *treurspelen* in eenen verhevenen muzykaalen styl, *prachtig en volstemmig*; die van *lustspelen*, in een' middelbaaren, *duidelyk en vloeiende*; en die van *herderspelen*, in eene natuurlyke mengeling van den middelbaaren en laagen, *tederlyk en in edle eenvoudigheid*, voortkomen moeten. Doch, in de *Kamersinfonien* heeft men meer vryheid, om de verhevenheid en den rykdom des muzykaalen geestes op allerhande wyze kennelyk te maaken, inzonderheid, ten opzigte van de *melody*, als 't voornaamste gedeelte der toonspraak; ja, de ondersteunende harmony, op welke het hier alleenlyk

aan-

aankomt, kan het gebrek van fraaie melody nooit zodanig bedekken, dat een besleepen toehoorder zulks niet terstond bemerke. Ook is de menigvoudige verwisseling van sterkte (piano, pianissimo, forte) iets, 't welk aan de Sinfonien in 't gemeen meerder leven en nadruk byzet.

§. 179.

INTRADA (intrata, entrata; ital.) is een instrumentaal voorspel, bestaande uit twee deelen, in eenerlei zangmaat, $\frac{3}{8}$ of $\frac{6}{8}$, en uit sterk aandoenend, volstemmig maatgezang; zullende *begeerte naar iets meerders* verwekken. Men gebruikt ze tot de inleiding van *korte* instrumentaalstukken, terwyl de Ouverturen tot die van groote, uitvoerige piecen verstrekken zullen. Haare geboorte zyn ze verschuldigd aan de trompetters, die men eertyds inleidingen tot Muzyk liet maaken, slegts door eenig *zwervend geraas*; dit, naderhand op instrumenten nagebootst wordende, maar weinig aardige melody insluitende, gaf den Italiaanen niet alleen tot het verbeteren van Intraden, maar naderhand zelfs tot het uitvinden van heerlyke Sinfonien, de eerste gelegenheid.

§. 180.

ENTREE is een stemmig instrumentaalstuk, van gelyke zangmaat, in twee deelen van eenerlei lengte, komende haar styl ten naasten by overeen met dien van een eerste gedeelte eener Ouverture. De bovenstemmen moogen ook hier, alleen beginnen, en de bastoonen, naa korte paussen, nabootsende intreeden. Ze dienen voornamelyk tot *intersceni* of tusschenspelen eener Ope-

ra, en haar kenmerk zal bestaan in zekere *straf-heid*, die *begeerte naar iets aanminniger's* inboezemt.

§. 181.

AUBADEN zyn Muzyken, die in 't krieken van den dag (à l'*aube* du jour) of in den morgenstond, en SERENATEN, die 's avonds of by nacht gehouden worden, wanneer men namelyk iemand eere wil bewyzen, of geluk wenschen, of zyne tederheid tracht uit te drukken, of slegts op byzondere tyden en plaatsen een muzykaal vermaak zoekt te genieten; bestaande zulke stukken uit één- of veelstemmige Arietten, Arien, Cantaten, Cavaten enz. of enkelyk uit instrumentaalmuzyk. Gelyk nu een zelfde muzykstuk in Kameren, prieëlen, bosschen, op 't water en op open velden, op verrena niet even fraai luidt; en, by voorbeeld, melodyen, die van een open veld in eene vry afgelegene plaats verstaanbaar wezen zullen, door veel harmony, ja, door concerteerende harmony, onduidelyk en verduisterd zouden worden, zo moet een Componist, naar vereisch der verschillende plaatsen, ook andere instrumenten, en meer of minder harmony te werk stellen.

§. 182.

MENUET is een zang- speel- of dansstuk, 't welk in ongelyke maat, en twee reprisen, ieder ten minsten acht maat bevattende, *gemaatigde vrolykheid* zal uitdrukken. Die van de eerste soort, moeten zig liefst binnen één octavenruimte bepaalen, gemerkt ieder geen anderhalf, veel min twee octaven, bereiken kan. By die van de tweede, heeft men meer vryheid, maar deeze

wordt

wordt veeltyds gemisbruikt, naardien bykans ieder, die te *kumpeneeren* (Inl. § 269) onderneemt, zig eerst met Menuetten afgeeft, en menig zig verbeeldt, als of alles, wat $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ maat vertoont, uit dien hoofde reeds een Menuet zy, daar het echter inzonderheid aankomt op het uitdrukken der voornoemde gemoedsbeweeging. Deeze (gematigde vrolykheid), als iets, waaraan byna ieder mensch eenig aandeel heeft, is juist het geene, dat den Menuetten zulk eene algemeene goedkeuring heeft doen verwerven, hoedanige andere stukken, die of zeer ernsthaftig of gansch vrolyk voortkomen zullen, nooit te verwagten hebben. Wyders, die van de derde soort, vereischen niet alleen eenvoudige, vloeiende melody, zonder krullen, als mede, weinig en net verwisselde klankvoeten, maar ook noodzaakelyk een even getal van zangmaaten (by voorbeeld 16, 18, 24, ten hoogsten 40 tot 48, welk getal door de herhaalingen verdubbeld wordt): nademaal ieder pas eener Menuet uit twee maat bestaat, en ze anderzins tot het danssen volstrekt onbruikbaar zyn. Ja, de Menuetten draagen haare benoeming van de vereischte *kleine dansschreeden* (pas menüs), vermits ze, al zo wel als Gavots, Bourées, Rigaudons en Passepieds, in zekere provintien van Vrankryk, tot het danssen uitgevonden, vervolgens op speeltuigen nagebootst zyn, en door behulp van voeglyke zangwoorden, Arietten worden. Inmiddels, zal een muzykstuk van $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ maat, 't welk, wegens ongewoone lengte, niet wel een Menuet kan heeten, *gemaatigd vrolyk* gaan, men gebruikt de woorden *tempo di Menuetta* (tems de Menuet), betekenende, in de beweeging of op den trant

eener Menuet; 't welk zig van anderen, neem eens, *tempo di Gavotta*, *di Borea*, *Sarabanda*, *Giga* enz. naar evenredigheid insgelyks verstaat.

§. 183.

Dat men nu den trant van allerhande airtjes, op eene uitvoeriger wyze elders, namelyk, in Arien, Sinfonien, Sonaten en Concerten, weder te pas brengen kan, is in der daad eene gewigtige rede, waarom aangaande Componisten alle diergelyke stukjes, schoon men ze op zig zelve, als dansliederen, weinig acht, grondig dienen te leeren kennen, of van ieder de *uiterlyke* en *innerlyke* kentekens van onderscheiding duidelyk behooren in te zien.

§. 184.

GAVOTE is een dans- en speelstuk of Ariette van twee reprisen, in de zangmaat *C of $\frac{2}{4}$, met een halve maat beginnende en eindigende (§ 182); zullende *juichende blydschap* uitdrukken; huppelende, niet loopende, voortkomen. In Italien maakt men ook uitvoerige, bonte Gavoten voor de Viool, en in Vrankryk behooren de Clavier-Gavoten met doubles of variatien, tot de grootste Konststukjes; schoon de *partiten-geest*, daar men namelyk zelfs over ieder straatliedeken varieert, de Componisten hedendaags zo sterk niet meer kwelt, dan eertyds.

§. 185.

BOUREE is een zang- speel- en dansstuk in doorgesneeden zangmaat (*C), van twee reprisen,

ſen, ieder van gelyke lengte, neem eens, ieder van acht of twaalf maat; beginnende met een vierendeel voor af, en vervangende dikwyls den klankvoet Dactylus, namelyk, van éénen langen en twee korte toonen; zie een paar maat tot een voorbeeld, in Tab. 10. Fig. 153. Haar innerlyk kenteken zal in 't uitdrukken van *vergenoegdheid* beſtaan, vereiſchende dus eene melody, die zekere toegeevend - zorgloos - en bezaadigdheid vertoont.

§. 186.

RIGAUDON is een vrolyk dans - en ſpeelſtuk, in *C maat, bevattende vier repriſen, van welke de eerſte, tweede en vierde, met een vierendeel vooraf beginnende, ieder acht - maar de derde, by wyze van een' tuſſchenzin, en liefſt in laager toonen, ſlegts vier maat dient in te ſluiten. De klankvoet van twee korte toonen en één' langen (Anapæſtus), komt hier dikwyls voor (zie Fig. 154), en haar oogmerk beſtaat uit *aardige boertery* (badinerie).

§. 187.

PASSEPIED is een lugtig dans - en ſpeelſtuk, 't welk in ongelyke zangmaat, $\frac{3}{8}$ of $\frac{3}{4}$, met voornooten, dezelfde ſchikking van repriſen als een Rigaudon vereiſcht, en zekere *aanminnige ligtveerdig - of wiſpeltuurigheid* zal uitbeelden.

§. 188.

MARCHE (niet *Mars*, een planeet) is een ſpeel - of zangſtuk, in gelyke eenvoudige zangmaat, welks trant met dien eener entrée (§ 180)

vry wat overeenkomst heeft, schoon het tweede gedeelte hier langer, dan het eerste, mag weezen; wordende op paraden en in oorlogsmuzyk gebruikt, als zullende *heldenmoed* en *onbevreesdheid* uitdrukken en verwekken. Men ontmoet ook Marchen in ongelyke zangmaat, by voorbeeld, van *Lully* en anderen, welke klaar bewyzen, dat de vereischte martiale kentekens zig ook aldus eigenaardig laaten uitbeelden. Zommigen verdeelen de Marchen in *ernsthaftige* en *boertige*, betrekkende tot de laatste soort, de *Harlequinaden*, en andere klugtige dansmelodyen.

§. 189.

RONDEAU vereischt een levendig thema of ritornello van 4. 6. 8 of meer, gelyke of ongelyke, zangmaaten, in den hoofdtoon eindigende, welk thema, in een' naauwen zin, alleen rondeau of *beurtzang* heet; daarna, twee, drie of meer *tusschenzangen*, couplets genoemd, tusschen ieder van de welke het ritornello, eindelyk ook het besluit maakende, herhaald te worden dient, welke herhaaling, om het zelfde thema niet verscheidenmaal te schryven of te laaten drukken, t'elkens door het enkeld woord *Rondeau* aangeduid wordt Dusdanige schikking gebruikt men ook te mets in wisselchooren (§ 168); ja, in allerhande airs; hier van daan de bewoordingen *Menuet en Rondeau*, *Gavote en Rondeau* enz. Inmiddels, ieder kan gemakkelyk begrypen, dat zulke aanminnige zang- en speelstukken grootelyks verschillen van de zogenoemde *ronda's* der wynhelden.

§. 190.

BALLETTO is een dans- zang- of speelstuk, in doorgesneeden zangmaat, met twee reprisen, ieder van acht maat; schoon men allerhande soorten van dansstukjes, in een' laagen muzykaalen styl voortkomende, onder deeze benoeming begrypt.

§. 191.

VILLANELLA betekent een boeren - of straatliedje, welks vaarzen met eenerhande woorden eindigen. Onder deezen term bevat men allerlei *deuntjes* van eenen laagen trant; hoewel ook te mets een fraai stukje, slegts volgens de zedigheid zyns opstellers, deeze benoeming draagt: by voorbeeld, in het treffelyk clavierwerk van *Hurlebusch*.

§. 192.

Een MASCARADA bestaat uit verscheiden kort achter elkander volgende snaaksche vooisen, in allerhande zangmaaten; gebruikelyk zynde by mommendanssen.

§. 193.

FANFARE is een soort van instrumentaalstukken, die, gelyk de eerste intraden (§ 179), een deel zwervend geraas maaken, maar weinig konst doen blyken, komende te mets, veranderings halve, in Kamer-Ouvertuuren voor; zonder eens te gewaagen, dat men deezen term ook gebruikt van 't geklank eener Krygsmuzyk, door trompetten, pauken, trommelen en pypen verwekt.

§. 194.

Een POLONOISE drukt in twee repriſen van $\frac{3}{4}$ maat gemeenlyk *iets openhartigs en vrymoedigs* uit; ja, de zogenoemde *poolſche ſtyl* (Inl. § 336), in den welken men niet alleen geheele Concerten en Ouverturen ontmoet, maar die zelfs ook tot zangſtukken te mets zeer dienſtig gevonden wordt, begint, in allerhande beweegingen en zangmaaten, voor de vuiſt, *zonder voornooten.*

§. 195.

ANGLOISES, 't zy Country-dances of Ballads (balletti), ſchynen, door oneindig verſchillende holbollige toonvallen, in net gemengelde klankvoeten, zekere *eigenzinnigheid*, met een ſoort van grootmoedig- en goedaardigheid verzeld, te zullen uitbeelden. Van de laaſtgenoemde is er eene fraaie verzameling in 't licht, onder den tytel: *Pills to purge Melancholly* (pillen tegen droefgeeſtigheid).

§. 196.

ECOSSOISES, Hornpypen en diergelyke Schotſche fraiheden, luiden zodanig vreemd in de ooren van ſtemmige uitheemſchen, als of ze aan eenen Capélmeeſter in de maan haare geboorte verſchuldigd waren; dingen waarlyk, die niemand hypocondre zullen maaken. Ondertuſſchen, 't is in 't gemeen waar, dat men uit zaaken, by deeze en geene natien *tot vermaakelykheden beſtemd*, meer dan uit andere dingen, haaren gemoedsaardt kan leeren kennen.

§. 197.

§. 197.

BRANLE is een fransche ryendans, nu weder in gebruik raakende. GAGLIARDA of ROMANESQUE, een dans uit Romen afkomstig; en PAVANA, een ernsthaftige spaansche dans, waar in men kringen slaat gelyk *paauwen*; stukjes, die hier weinig bekend zyn, en uit de welke ook misschien voor muzykaale geesten weinig troost is te scheppen.

§ 198.

Een CLAVIER-ALLEMANDE, als eene opregte duitsche uitvinding, zal, in vier vierendeel maat, van twee reprisen, met voornooten, door ernsthaftig, gebroken, doorwrogt, harmonieus maatgezang, een *afbeeldzel van een vergenoegd gemoed* vertoonen. Eenige duitsche Componisten hebben, thans by onpartydige kenners, den roem, van deeze stukken, volgens de natuur des instruments, op eene onverbeterlyke wyze op te stellen en uit te voeren. Eene andere soort van Allemanden, deezen eenigzins by komende, nader ten minsten dan die der Franschen; zyn er in Italien voor Violen gebruikelyk. Doch, het dans- en speelstukje, (of de Ariette: Iris, vos yeux), onder de benoeming van Allemande alom bekend, is slegts een bastaard, beter naar een Rigaudon gelykende.

§. 199.

Een COURANTE zal, in ongelyke zangmaat, van twee reprisen, met voornooten, door ondereen gemengde, loopende en gepunteerde too-

toonen, de *hoop* uitbeelden. Duitſche Componiſten, zegt men (*a*), maaken de beſte Clavier- Italiaanſche, de beſte Viool- en Franſche, de beſte danscouranten; zo dat het verſchil tuſſchen muzykaale couranten van deeze en geene natien zo groot zal weezen, als dat tuſſchen handen en voeten. Die van de laatſte ſoort, worden gemeenlyk ganſch ernſthaftig behandeld, en in $\frac{3}{2}$ maat opgeſteld. Aan die voor 't clavier ſtaat men ongelyk meer vryheid toe; en by die voor de Viool en Viola di Gamba, heeft het *loopen* en omzwerven, als waartoe ze, volgens de betekenis des woords, beſtemd ſchynen, bykans geen einde. Ja, ze zyn ook, inzonderheid in Vrankryk, de puikſtukken der luitſpeeleren van profeſſie; welken men, onder anderen, nageeft, dat ze tachentig jaar oud zynde, ſeſtig, met het ſtellen huns veranderlyken inſtruments zullen hebben doorgebragt (*b*).

a) *Mattheſon*, Orcheſtre I. pag. 186.
b) ibid. pag. 275.

§. 200.

SARABANDA, van 't ſpaanſch woord *Sarao* (*dans*) aldus benoemd, is een ernſthaftig dansſpeel- en zangſtuk; in ongelyke zangmaat, $\frac{3}{2}$ of $\frac{3}{4}$, twee repriſen en langzaame beweeging voortkomende; by de Spaanſchen zeer bemind en gebruikelyk, zullende *verhevenheid* (grandezza) en *eerzugt* uitdrukken.

§. 201.

Giquen tot het ſpeelen en danſſen, ontmoet men er van vierderhande ſlach: een LOURE,

of

of Spaansche Gique, vereischt vry langzaame beweeging, twee reprisen, in $\frac{3}{4}$ maat, in 't midden beginnende; zie een eerste gedeelte, Tab. 10 Fig. 155; een CANARIE (uit de Canarische eilanden afkomstig), schielyke beweeging; $\frac{3}{8}$ maat; vier reprisen, gemeenlyk twee lange en twee korte, ieder in den hoofdtoon eindigende; ja, in 't begin van ieder zangmaat dikwyls achtendeelen met stipjes, Fig. 156; een Italiaansche Gique of GIGA (betekenende een vedel of viool) niet tot het danssen maar voor vioolen en clavieren geschikt en deftig uitgewerkt, heeft twee reprisen in $\frac{6}{8}$ of $\frac{12}{8}$ maat; maar een *gewoone of* ENGELSE GIQUE, twee reprisen in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ of $\frac{3}{8}$ maat. De eerste zal *bedagtzaam*- en een soort van *opgeblaazenheid* uitdrukken; de tweede, *eenvoudige begeerte en vaardigheid*; de derde, *vloeiende snelheid*, glad, niet onstuimig, voortkomende; en de vierde, *uitneemende vlugheid van geest*; zynde de beide eerste soorten ook zeer gevoeglyk tot Arietten.

§. 202.

Een SUITE, voor 't clavier of andere instrumenten, bestaat gemeenlyk uit een *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* en *Gique*, schoon er temets, by wyze van toegift, ook een Menuet, Gavote, of iets diergelyks, verschynt.

§. 203.

CIACCONNA, of Chaconne, is een speelstuk, en by geval ook wel een Ariette en danslied, 't welk, gemeenlyk in eenen grondtoon

over

over de groote derde, en in $\frac{3}{4}$ maat, eene harmony van 4. 6. of 8 maat bevat, tegen welke de bovenſtem allerhande ganſch verſchillende zangleidingen, met doubles ondermengd, voortbrengt. De basnooten moogen ook harpegieerd of gebroken worden, en een wyle tyds tot de kleine derde overgaan, mits dat de inhoud der vaſtgeſtelde harmoniſche ſlagen naar evenredigheid, en het getal der zangmaaten zonder eenige vermeer- of vermindering, ſtand houde. Zulke harmony herhaalt men geduurig weder van nieuws, tot de Appetyt geſtild is, zullende haar kenmerk beſtaan in dusdanige *verzadiging*; eene uitvinding der *Mooren*, van Africa naar Spanjen en van daar tot ons gekomen, gelyk dan het woord *Ciaccona* van 't Perſiſche, *Schach*, of Koning, zyne afkomſt hebben, en dus Koninglyk of treffelyk maatgezang betekenen zal. Althans, de oeffening, uit een zelfde harmony allerhande verſchillende melodyen af te leiden, is zekerlyk iets, 't welk aangaanden componiſten zeer voordeelig kan weezen.

§. 204.

PASSACAGLIO, of paſſecaille, zuſter der Ciaccon, verſchilt ſlegts hier in, dat ze 1) niet zo langzaam gaat; 2) gemeenlyk in grondtoonen over de kleine derde geſteld wordt, 3) enkelyk tot ſpeelen en danſſen, niet tot zingen, dienen zal, en 4) zig aan de bastoonen, en derzelver harmony, zo ſtreng niet bepaalt, maar dikwyls daar van afwykt.

§. 205.

CANON, of Kringzang (fuga perpetua; infinita, lat. fughe in conſequenza, ital.) is een kort

kort zang- of ſpeelſtuk, waar in verſcheiden ſtemmen, naar een zelfde voorſchrift van eenige weinige zangmaaten, achter elkander, en, zo lang het niet verveelt, geduurig weder van nieuws, beginnende, de eigenſte voois harmoneerende voortbrengen. By voorbeeld, Tab. 10. Fig. 157 levert een' Canon voor vier ſtemmen, 't zy van eenerlei hoogte, of in octaven verſchillende. Deeze toonen konnen in zekere achtervolging lieflyk harmoneeren, om dat ze op zekere wyze ſamenſtemmen, en een uittrekzel zyn uit een partituurtje van vier onder elkander geſchreeven regelen, alwaar in den eerſten ſtond, $\bar{a}$, $\overline{dde}$; in den tweeden, $\bar{e}$, $\overline{ffe}$; in den derden, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$kruis; in den vierden, $\bar{\bar{c}}$kruis, $\bar{\bar{d}}$, en een achtendeel pauſe. Verſchynt nu een Canon zonder tekens tot waarſchouwing wanneer een tweede, derde, vierde ſtem beginnen zal, en moet men zulks eerſt raaden, men noemt hem *geſlooten* (canon clauſus); maar wyſt iemand zulks aan, of ſtelt er, gelyk hier in Fig. 157, de gewoone tekens boven, hy is *ontſlooten* (riſoluto); en werken verſcheiden, niet naar een zelfde voorſchrift, maar ieder naar een uitgeſchreeven nootenblad, 't welk de pauſen, de eerſte maal vereiſcht, aanduidt, de Canon heet *geopend* (aperto); dingen waarlyk, die, kort of lang, in twee, drie, vier of vyf ſtemmen, met aardige zangwoorden voorzien, op reizen, in prieëlen, of elders, ongemeen vermaakelyk konnen weezen. Ja, men ontmoet zelfs geheele werken van fraaie tweeſtemmige Canons; by voorbeeld, één van *Teleman*, voor twee dwarsfluiten of viooken zonder bas, te Paris gedrukt; als mede, laatſte afdeelingen voor ieder ſonate, in zekere duetten van

Teſſa-

Tessarini voor twee vioolen, by *Witvogel* uitgekomen. Wyders, in 't opstellen van dusdanige dingen, welker oeffening zeer raadzaam is voor aangaande Componisten, schryft men, wanneer, by voorbeeld, de tweede viool één maat laater beginnen zal, de eerste maat der eerste viool in den regel der tweede viool over; vindt hier tegen iets uit ten behoeve van de eerste viool; draagt het uitgevondene weer over aan de tweede; maakt daar weder iets tegen voor de eerste enz.

§. 206.

Betreffende allerhande kleine en groote stukken, die alleen, of voornamelyk, op clavieren plaats vinden; een TASTATURA, RICERTATA of BOUTADE, bestaat uit eenige eenvoudige of gebroken accoorden, die men, als ter proef of het instrument behoorlyk in 't accoord staa, *sans facon* voortbrengt, gelyk, om zo te spreeken, een boer den hoed op 't hoofd zet. Een PRELUDIUM, of voorspel, en een POSTLUDIUM, of naspel, vereischt geen byzonder thema, maar slegts accoorden en loopende Passagien in den hoofdtoon, of uiterlyk, in eenige bytoonen; maar in een TOCCATA, als een uitvoeriger voorspel, werken beide handen concerteerende tegen elkander, of beide, tegen lang voortduurende toonen eens pedaals; en maakt men zig er kort af, heet zulk een stuk TOCCATINA. Voorts, een FANTASIA of CAPRICIO (subitus vel fortuitus animi impetus) bestaat uit allerlei welgeregelde toonvallen, die, in konstige, uitvoerige passasien, ook by verwisselde zangmaaten, zonder overleg, als uitwerksels van eenen treffelyken muzykaalen geest

voort-

voortkomen; schoon men deeze benoemingen ook geeft aan opgestelde stukken, die men of met geen zonderlinge vlyt heeft willen uitwerken, of die allerhande aardige, wel doorgewerkte invallen bevatten. Wederom, een PASTORALE vereischt, als een deel eens geheels (§ 175), bevallige mengeling van eenen middelbaaren en laagen muzykaalen styl, edle eenvoudigheid, streelende zangwyzen, en harmony, die veel vroome tertsen en sexten insluit. Daarentegen, een MOURKI (moorendans) of MUSETTE (lyrzang) vereischt, tegen eenvoudige, lieflyke, vloeiende melodyen, basnooten die octaven- of unisoons wyze verloopen, en weinig van toon veranderen; zonder nu eens te gewaagen van *Nagtegaal-* en *Koekkoekstukjes*, *bataillen* (certamina musica), en diergelyke kleinigheden, die, te mets tot verlustiging strekkende, zig op clavieren best laaten voortbrengen.

§. 207.

Een SONATA *is een konstig instrumentstuk, welks maatgezang, in verscheiden afdeelingen* (allegro, andante, vivace, enz) *bestaande, of één instrument alleen in volle kracht hooren laaten, of concerteerende harmony, naar den smaak van allerhande toehoorderen, opdissen zal.* Dienvolgens, er zyn *één-* en *veelstemmige* Sonaten; geene, noemt men *Solo's*; deeze, de twee-drie-vier-of vyfstemmige, *Duetten*, *Trio's*, *Quadro's* en *Pentaphonia.* De uitvoerigste Sonaten hebben, gelyk Suiten (§ 202), vier afdeelingen, neem eens, een *adagio*, *allegro*, *largo* en *presto*, van de welke de eerste, gemeenlyk langzaam en streelend voortkomt; de tweede, met fugeerend werk, of ten

minsten met verscheiden nabootsingen; de derde, ernsthaftiger dan de eerste, en de vierde, iets lugtiger dan de tweede: Doch, kortheidshalve, en om vrolyk te beginnen, vergenoegt men zig dikwyls met drie afdeelingen; en zyn er slegts twee, of drie korte, men noemt het stuk een SONATINA. Ieder droef - en blygeestig toehoorder ontmoet hier doorgaans iets naar zynen smaak, maar dit is by Cantaten, Sinfonien, Suiten en Concerten ook zo, dus beschryft men een Sonate gansch niet volledig, door alleenlyk te zeggen, *dat dezelve zig met zekere toegeevendheid en complaisance naar ieder toehoorder schikke* (*a*). Eenstemmige stukken, of *Solo's*, enkelyk door een bas ondersteund, noemt men nooit Sinfonien, maar Sonaten, schoon er in deeze en geene eenerhande styl, afdeeling en uitwerking plaats heeft; wat nu veelstemmige Sonaten van Sinfonien onderscheidt, is, met één woord, de *harmony*, die in Sinfonien slegts op *ondersteunende* maar in Sonaten op *concerteerende* wyze (Inl. § 236) moet voortkomen: by voorbeeld, in een Sinfonie dient een tweede Viool, Altviool en Bas zig vergenoegd te houden met dienstige verzelling van de uitgeleezen melody der eerste viool; maar in een Trio en Quadro voert ieder stem op haar beurt zekeren hoofdzang; ten minsten, het thema der eerste viool gaat somwylen naderhand over tot de tweede; zynde dus de Sinfonien-styl van dien der Sonaten grootelyks verschillende.

(*a*) *Matthefon*, Capelmeister. pag. 233.

§. 208.

Een SOLO zal de byzondere hoedanigheid eens instruments klaar aan den dag leggen, en

aan

aan Virtuosen tot het vertoonen hunner bekwaamheid de voeglykste gelegenheid geeven. De Componist moet derhalve het instrument, voor 't welk hy zo iets op te stellen gedenkt, grondig kennen, en veel natuurlyke, zangryke, treffelyke, zielroerende muzykaalen gedagten hebben. Ook staat het in 't gemeen vast, 1) dat blaasinstrumenten korter passasien vereischen, dan snaartuigen; 2) dat een Solo voor de Hoboë zingbaarer moete weezen, als een voor de Viool; 3) dat de uitvoerder des te meer occasie vinde tot het vertoonen zyner bedreevenheid, naar maate dat de Componist hem minder uitvoerige cieraaden heeft voorgeschreeven; 4) dat de generaalbasspeeler, verre van het heerschend instrument eenigzins te verdooven, zig in allen deelen naar 't zelve rigten moet; by ieder aannaderende volle sluiting tot het byvoegen eener fraaie cadenz tyd geevende, en slegts daarin zyne glori stellende, dat hy eenen anderen, die voor dien tyd uitmunten zal, deftig ter hand gaa. Voorts, een Solo heeft gemeenlyk vier afdeelingen: de eerste vereischt ligt bevattelyke, vloeiende, bondige melody; de tweede, fugenwerk; ten minsten, een nieuw, bevallig thema, door allerhande sterke, uitvoerige passasien gevolgd; de derde, iets ernsthaftigs en streelends, 't zy in den hoofdtoon of in eenen anderen grondtoon; de vierde, iets lugtigs tot verversching; ook wel een Menuet met doubles of variatien, mits dat ieder, behoudens de eigenste basnooten, nieuwe, zinryke muzykaale gedagten voordraage.

§. 209.

In een TRIO moet ieder party lieflyk modu-

leeren, en zulke verschillende melodyen moeten echter reine, bondige harmony leveren. Men neemt er of *eenerhande instrumenten* toe, by voorbeeld, twee vioolen; twee fluiten; of *verschillende*, gelyk viool en dwarsfluit; viool en hoboë; viool en alt; viool en bassong; Fluit à bec en Viola di Gamba enz. Inmiddels, er zyn tweederhande slach van Trio's, *Fransche* en *Italiaansche*: geene, hebben gemeenlyk vier afdeelingen; veel syncopeerende nooten; eene menigte wel bereide en net opgeloste dissonanten; wonderfraaie harmony; met fugeerende passasien als doorzaaid. De stemmen werken hier als met gelyke sterkte, zo dat men er zelfs geen bovenstem kan bemerken; doch, de bas dient enkelyk tot ondersteuning; om welke reden dusdanige puikstukken doorgaans de benoeming draagen van DUETTEN. Daarentegen, in de Italiaansche, slegts drie afdeelingen bevattende, en nader komende aan den concertstyl, moet ieder stem de overige geduurig, op allerhande verschillende wyze, nabootsen. Kortelyk, geene vertoonen meer harmony en werkzaamheid van geest; deeze, meer melody en levendige invallen. Geene, stelt men bykans derwyze op, als of men brieven schreef; in deeze, ontwerpt men eerst de concerteerende passasien, en vult de partituuren naderhand uit. Ieder soort vereischt eene gansch byzondere wyze van denken, en beide, worden door zommige duitsche Componisten gelukkig nagebootst.

§. 210.

Een QUADRO, of vierstemmige Sonate, vereischt drie vloeiend moduleerende en teffens lief-

liefly harmoneerende bovenstemmen. De verschei-denheid van instrumenten is hier niet alleen aanminnig, maar bevordert ook, dat de zangleidingen, vooral wanneer zulke stukken op den gemelden franschen trant toegesteld zyn, duidelyker tot de bevatting konnen geraaken. Aangaande *vyfstemmige Sonaten*, by voorbeeld, met twee Violen, twee Hoboën, en een speelbas, die, in vier fraaie, wel harmoneerende bovenstemmen, nog al meer geduld, en konst vereischen; de eerste stemmen, neem eens, eerste Viool en eerste Hoboë, doen hier gemeenlyk het voornaamste werk, terwyl de tweede, te mets slegts tot de vervulling der harmony dienen, en zig met het overschot aan de drieklanken ontbreekende, vergenoegen moeten. Dusdanige stukken konnen zeer bevallig weezen, by aldien de stemmen kort achter elkander intreeden, of beurtlings, of twee en twee, als twistende met elkander praaten; doch, vyf verschillende konstig samengestrengelde melodyen ontwyken bykans onze bevatting, des men, met goede reden, een *deftig Trio* voor een van de grootste meesterstukken der muzykaale compositie uitgeeft.

§. 211.

Een CONCERT (zonder nu eens gewaagen, dat men deeze bewoording ook van zekere Kerkstukken, Concerti da chiesa, §. 162, ja zelfs van de vergaderplaatsen der musiceerende persoonen en toehoorderen gebruike) *is een instrumentstuk van drie afdeelingen, gemeenlyk zonder reprisen, waarin één of twee partyen boven anderen, hun tot verzelling en ondersteuning toegevoegd, merkelyk zullen doorstraalen.* De ondersteunende instrumenten, doorgaans uit een paar violen, alt en bas bestaande, die ook naar tyds gelegenheid dubbeld bezet konnen worden, beginnen hier met

een thema of ritornello, in den hoofdtoon eindigende, geduurende het welk de concerteerende ſtem, vooral een blaastuig, wat verpoozing behoevende, pauſeeren kan; ten zy dezelve zig reeds in het thema zomwylen als van ter zyden te vertoonen hebbe, of dat de Speeler goedvinde, ten minſten mede te beginnen, om de maat zo langzaam of ſchielyk in te ſtellen, als hem zulks beſt kan ſchikken. Men begint ook wel eens met eenige weinige langzaam, maar prachtig en nadrukkelyk, voortkomende toonen en zangmaaten; door een verheven, vrolyk thema afgebroken wordende; 't welk in der daad eene treffelyke uitwerking kan doen. Het thema geeindigd zynde, hervat de concerteerende ſtem of het begin van 't thema, of brengt allerhande nieuwe paſſaſien voort. De ſchikking en uitwerking, hier in 't gemeen vereiſcht, is juiſt dezelfde als in Arien met verſcheiden inſtrumenten (§. 165), voor zo verre namelyk de concerteerende party hier de plaats der zangſtemme bekleedt, tot welker dienſt alle overige als beſtemd zyn, en zig gereed houden moeten. Hier uit is genoegzaam af te neemen, dat en hoe de *Concert-ſtyl* van dien der Sinfonien (§. 178) en Sonaten (§. 207) verſchille. Wyders de tuſſchenſpelen moeten hier op eene uitgeleezen manier, en geduurig met zekere aanminnige veranderingen voortkomen: te weeten, onder een ſolo eener concerteerende ſtemme, moogen de vioolen nu eens onderſteunen, terwyl de bas pauſeert; dan eens zwygen, wanneer de bas den dienſt waarneemt; dan weder met elkander, en met de bas, er tuſſchen concerteeren; ja, alle regels, die Componiſten en uitvoerders by ſolo's dienen in 't werk te ſtellen (§. 208), komen hier insgelyks in aanmerking. Voorts, het woord *piano* moet hier altoos worden opgevat in evenredigheid met de meerder of minder ſterkte, die een domineerend inſtrument of, volgens zynen ver-

ſchil-

ſchillenden aardt, kan hebben, of nu in de uitvoering daadelyk vertoont: is, by voorbeeld, de concerteerende Viool niet zonderling doordringend, of behaagt hen den Violiniſt, nu eens zagter dan weder iets ſterker te ſpeelen, de onderſteunende partyen moeten het piano terſtond in de vereiſchte betekenis opvolgen; als mede, ongelyk zagter ſpeelen in *ſolo's* van een concerteerend clavecimbel, van zodanig eene dwarsfluit, Viola di Gamba enz. dan in die van Vioolen en Trompetten. Men zoude haar in de eerſte gevallen het *pianiſſimo* voorſchryven, ten zy men zulks onnoodig hield voor lieden, die bekwaamheid verkreegen hebben om in concerten mede te ageeren, en by aldien men deezen term niet liefſt wilde ſpaaren tot de aanduiding van twee onmiddelyk achter malkander volgende verſchillende trappen van zagtheid; te weeten, *zagt*, en *nog zagter*. Aangaande Concerten met *twee concerteerende ſtemmen*, er wordt boven al 't geene, hier tot dus verre bygebragt, ook vereiſcht, dat beide, in allerhande ſamenſtemmingen en verwiſſelingen, niet tegenſtaande de verſchillende benoeming *Primo* en *Secondo*, met gelyke krachten werken, of evenveel werk vinden. Voor 't overige, wat zodanige harmonieuſe inſtrumenten betreft, die, gelyk clavieren en luiten, geene verdere onderſteuning behoeven, hier komt zo wel de Sonaten- als de *Concert-ſtyl* te pas: nademaal de middelbaare en laage toonen deezer inſtrumenten, by paſſaſien die Solo's verbeelden het konnen te wagt neemen in plaats van de middenpartyen en baſſen eens concerts, en dus eenſtemmige ſtukken in dezelfde ſchikking en gedaante als veelſtemmige, toegeſteld en uitgevoerd konnen worden. Eindelyk, de zogenoemde *Concerts ruſtiques*, beſtaande uit Airtjes of veeleer Villanelles, met ſolo's en volſtemmige paſſaſien ondermengd, hebben met eigentlyke concerten geene verdere overeen-

komst dan enkelyk in de benoeming; verbeeldende in de Muzyk het geene, 't welk men in de digtkonst een *Quodbilet* noemt. Hier ontmoet gy dan, bescheiden leezer, thans geen onaardige schets van een ongemeene, nuttige stoffe, die wegens haare ruime uitgestrektheid zekerlyk een foliant vereischte, by aldien men van ieder slach en soort aller gemelde gebruikelyke muzykstukken byzondere, uitvoerige voorbeelden wilde bybrengen. Genoeg, dat keurige muzyklief hebbers die, naa deeze voorstellen wel te hebben bevat, vervolgens van ieder stuk een model in 't oog krygen, en 't zelve opmerkend inzien, er als dan iets in vermoogen te ontdekken, 't welk zonder diergelyke voorafgegaane beschryvingen hun, naar alle waarschynlykheid, verborgen zoude zyn gebleeven.

Van de MUZYKAALE ZINSCHEIDINGEN *en* PERIODEN.

§. 212.

Een *periode*, of volzin, drukt eene meening van deeze of geene zaak volkomen uit, door middel van verscheiden leden eener rede, die men in 't spreeken door eenige ophouding, en in geschriften, om zig verstaanbaar te uiten, door zekere tekens onderscheidt. De voornaamste van deeze zinscheidingen zyn, een *Comma* (,) als een teken van korte- en *Semicolon* (;), van wat langer ophouding; *Colon* (:) een teken van een half volkomen zin, alwaar men rusten, maar evenwel bemerken kan, dat er nog iets volgen zal; en een stip, tuttel of punctum (.) tot het slot van eenen volzin. Vervolgens wordt er uit verscheiden perioden een afdeelsel of paragraphe (§); uit verscheiden afdeelselen, een hoofdstuk of Kapittel; en uit verscheiden hoofdstukken, een boek. Konde men

nu

nu dusdanige afgedeelde perioden door maatgezang niet klaar uitdrukken, de Muzyk zoude den eernaam van *toonſpraak* (Inl. §. 302) geenzins verdienen; ja, het zoude alsdan zo onmoogelyk weezen, door zangſtukken het verſtand te verluſtigen, dat veeleer zinryke, net afgedeelde zangwoorden door maatgezang altoos in wanorde gebragt en krachtloos moeſte gemaakt worden. Maar de ondervinding leert onwederſpreekelyk, dat fraaie zangſtukken den zin der zangwoorden op eene allerbekoorlykſte wyze verſterken en verzegelen, zo dat lieden van oordeel billyk beſluiten, de Componiſten moeten ieder comma, colon, punctum enz. als zodanig, in maatgezang uitbeelden konnen; insgelyks leert ze, dat zy, die ſlegts door een groot muzykaal talent, zonder behulp van theory, tot de compoſitie aangenoopt worden, zulke zinſcheidingen als van zelve treffen. Ondertuſſchen, daar zulks op verre na ieder niet gelukt, zo is niets wenſchelyker voor aankomelingen, en voor curieuſe muzyklief hebbers in 't gemeen, dan een klaar onderrigt van de geſchapenheid der zaake. Echter, ik gedenk my hier met zangmuzyk niet in te laaten, om dat er allerhande voorbereidſels toe vereiſcht worden, die eigentlyk niet tot de grammatyk, maar veeleer tot de muzykaale oratory behooren; des meen ik aan de gedaane belofte (Inl. §. 230) genoegzaam te voldoen, door eene duidelyke aanwyzing, hoe een muzykaale periode in *inſtrumentaal-muzyk* opgemaakt wordt, als mede, dat en waar, zelfs in allerhande bekende ſtukjes, de gemelde voornaamſte zinſcheidingen te ontmoeten zyn. Dit zal gelegenheid genoeg aan de hand geeven, om volgens dien op zangſtukken te beſluiten, en klaar te bemerken, dat ieder Sonate, Suïte, Sinfonie en Concert een muzykaal Kapittel, uit verſcheiden afdeelingen beſtaande, en, ieder muzykſtuk een paragraphe, zelden minder dan twee perio-

den bevattende, verbeelde. Laat ik dan nog eenige algemeene stellingen, tot het bewys der zaak vereischt, vooraf zenden.

§. 213.

Tot éénen grondtoon behooren twee volmaakte drieklanken: by voorbeeld, die van G over de groote, hoe dikwyls ook achtereen gehoord (Tab. 10. Fig. 158), stelt geenen grondtoon, maar slegts een accoord, of eenen volmaakten drieklank, die door allerhande harmonische slagen kan worden achtervolgd; doch volgt er onmiddelyk de drieklank van D over de groote, en dan weder die van G, men wordt door het fkruis, als den inleider des grondtoons G, in 't accoord van D vervangen leggende, verzekerd, dat de grondtoon G zy (Fig. 159). Rust men hier nu in 't accoord van D, als de quint des hoofdtoons G (Fig. 160), de grondtoon blyft evenwel G. Iets anders is het accoord- dan de grondtoon D over de groote: het accoord D behoort volstrekt tot den grondtoon G; vervangt in zyne octavenruimte d, e, fkruis, g, a, b, c, d, die den staat des grondtoons geenzins veranderen, maar enkelyk tot deszelven opheldering en uitbreiding dienen, daar in tegendeel de grondtoon D alvoorens ckruis tot inleider, en dus het accoord van A over de groote, vereischt. Voorts, in een' grondtoon over de kleine derde, moet de eigenste quintenslag over de groote, onmiddelyk voorafgaan, als in eenen grondtoon over de groote derde van dezelfde letter: te weeten, G over de groote en G over de kleine derde, worden beide ingeleid door het accoord van D over de groote; om dat het in beide gevallen enkelyk om het fkruis te doen is, des in 't gemeen volgt, *dat de volmaakte*

drie-

drieklanken over de groote derde van meerder dienst en gebruik zyn, dan die over de kleine derde. Wyders, de beide grondtoonen van A worden ingeleid
g kruis
door gkruis hebbende dus de bas a. e. A; die van
akruis
B, door akruis, (b. fkruis. B), die van C, door b (c. g. c.); die van D, door ckruis; E, door dkruis; F, door e; Fkruis, door Ekruis enz.

§. 214.

Ieder volmaakte drieklank kan op drie verschillende wyze verplaatst worden, en ieder kan, door verplaatsing van de bas, een terts hooger gesteld zynde, een sextaccoord leveren, 't welk insgelyks driederhande verschikking toelaat. Dus spruiten er uit G over de groote, welken alom bekenden en beminden grondtoon ik hier tot een voorbeeld gedenk te stellen, vier maal drie of 12 harmonische slagen, welker bovennooten, in geaccentueerde maatperken verschynende, hier zonderlinge aanmerking verdienen (zie Fig. 161, No 1, 2, 3, 4).

§. 215.

Wederom, zullen er in G over de groote, als hoofdtoon aangemerkt, *bytoonen* voorkomen, namelyk, één of twee van de vyf eigenaardigste (§. 98), of zelfs, voor een wyle tyds, G over de kleine; de geëvenredigde verscheidenheid brengt mede, dat men den hoofdtoon niet terstond verlaate, maar zig eerst eenigen tyd daar in ophoude; en de toon blyft G over de groote, zo lang er zig geen inleider van één der voorschreeven vyf bytoonen, *in maatperken van geaccentueerde toonen*, hooren laat: te weeten, of er eens in korte toonen, by wyze van coloratuuren,

ren, c^{kruis}, d^{kruis}, g^{kruis} enz. invloeien, zulks verandert nog geenzins den ſtaat des grondtoons; maar verſchynt er, by voorbeeld in $\frac{2}{4}$ maat, met het begin eener zangmaat, in een lange noot, c^{kruis}, en zelfs met een pauſe, of met achtervolging eener *ſtaande paſſaſie*, die namelyk op denzelfden grondklank, van waar ze begint, voortduurt (zie Fig. 162); de grondtoon is D over de groote, en dient ook een wyle tyds zulks te blyven, ja, by de laatſte bovennoot e van Fig. 162, is evenwel de grondtoon D, om dat, en zo lang c^{kruis} het ſpel regeert. Komt er dan naderhand, op de voornoemde wyze, of in den bovenzang, of in de middenpartyen, of in de bas, d^{kruis}, hy is E; maar wordt het d^{kruis} naderhand weder ingetrokken, en laat zig het f^{kruis} in 't accoord van d weer onderſcheidentlyk bemerken, men gaat weder te huis, tot den hoofdtoon G, en houdt zig nog zo lange daar in op, tot de indrukzels door de bytoonen verwekt, genoegzaam verdweenen zyn. De verkeering in bytoonen verbeeldt hier als viſiten, die een ſpanſeerende hoofdtoon, naar tyds gelegenheid, by zyne naaſte vrienden en goede bekende, zelden by vreemden, aflegt, ſchoon menig Componiſt zig by gebrek van goede ſtoffe geduurig, en uit wiſpeltuurigheid met er haaſt, tot verſcheiden bytoonen begeeft, weshalven zommige opmerkende toehoorders by de compoſitie van *Lully*, die in den hoofdtoon genoeg aardige zangleidingen te vinden, en dus als in zyn eigen huis zig reeds genoeg te vermaaken wiſt, plagten uit te roepen; *zyn er zo veel fraaiheden in één toon* (*a*)! Ondertuſſchen, by dusdanige viſiten behoeft men by ieder vriend, dien men in 't voorbygaan voor de deur ontmoet, juiſt niet in te keeren, veelmin tweemaal in één

van

wandeling; schoon men hem by de retour nog wel eens groet, en een kort praatje aflegt: te weeten, men kan in G over de groote, den grondtoon D, op de manier in Fig. 162 aangeweezen, bereiden, zonder zig daarin op te houden, gaande, by voorbeeld, door transpositie deezer vier maat, terstond naar E; doch, men vervoegt zig niet geerne twee maal, t'elkens op eene uitvoerige wyze, en met een volle sluiting, tot eenen zelfden bytoon, maar wel, eerst weder te huis, naar den hoofdtoon, en vervolgens naar eenen anderen bytoon; ook passeert men, na zig, by voorbeeld, in D over de groote en E over de kleine, lang genoeg opgehouden te hebben, er naderhand nog wel eens door, maar slegts als ter loops, zonder volle sluiting.

a) *Ya-t-il tant de belles choses dans ce ton seul? qui tire cent pistoles d'une bourse, n'est il pas plus riche que celui qui n'en tire que cinq?* Histoire de la Musique, Tom. 3, p. 127.

§. 216.

Ieder sluiting in de octaaf eens grondtoons, verbeeldt als een zogenoemde *volle sluiting*, het einde van eene muzykaale periode. Verschynt er in uitvoerige muzykstukken by dusdanige sluitingen te mets nog een aanhangsel, zulks behoort mede tot de eigenste periode; gelyk, by voorbeeld, in Fig. 163 niet het derde vierendeel van de eerste en tweede, maar dat van de derde maat de volle sluiting stelt. Bevat nu eene uitvoerige afdeeling eens muzyksstuks, neem eens, een allegro van een concert uit G over de groote, 100 maat, aldus verdeeld, 30 in den hoofdtoon, met een volle sluiting; 20 in D over de groote; 15 in E over de kleine, en 15 in A over de kleine, ieder insgelyks volle sluitingen hebbende, dan 4 maat in G over de kleine,

slegts

ſlegts als van ter zyden er invloeiende, en eindelyk 16 weder in den hoofdtoon, zo verſchynen *vyf muzykaale perioden in één paragraphe.*

§. 217.

Inmiddels, ſchoon men zig in 't componeeren en fantaiſeeren van uitvoerige muzykſtukken, t'elkens tot alle vyf gemelde bytoonen (§ 98) gedenkt te vervoegen, men is echter zo weinig genoodzaakt van zig geduurig by eene zelfde tour te bepaalen, by voorbeeld, uit G over de groote, eerſt naar D over de groote, dan naar E, B en A over de kleine, en eindelyk naar C over de groote, te gaan, dat er veeleer 120 verſchillende achtervolgingen moogelyk zyn, om dat vyf verſchillende dingen zig 120 maal laaten verſchikken (Inl. § 223). Deeze waarheid, die menig van groote nuttigheid konde weezen, zal ik, kortheids halve, ſlegts door getallen betoogen; noemende, in betrekking tot Tab. 5, G over de groote, 3; E over de kleine, 4; D over de groote, 5; B over de kleine, 6; C over de groote, 1; A over de kleine, 2; en den hoofdtoon G, weder 3.

3. 4. 5. 6. 1. 2. 3.	3. 4. 1. 5. 6. 2. 3.
3. 4, 5. 6. 2. 1. 3.	3. 4. 1. 5. 2. 6. 3.
3. 4. 5. 1. 2. 6. 3.	3. 4. 1. 6. 2. 5. 3.
3. 4. 5. 1. 6. 2. 3.	3. 4. 1. 6. 5. 2. 3.
3. 4. 5. 2. 1. 6. 3	3. 4. 1. 2. 5. 6. 3.
3. 4. 5. 2. 6. 1. 3.	3. 4. 1. 2. 6. 5. 3.
3. 4. 6. 5. 1. 2. 3.	3. 4. 2. 1. 5. 6. 3.
3. 4. 6. 5. 2. 1. 3.	3. 4. 2. 1. 6. 5. 3.
3. 4. 6. 1. 2. 5. 3.	3. 4. 2. 5. 6. 1. 3.
3. 4. 6. 1. 5. 2. 3.	3. 4. 2. 5. 1. 6. 3.
3. 4. 6. 2. 5. 1. 3.	3. 4. 2. 6. 1. 5. 3.
3. 4. 6. 2. 1. 5. 3.	3. 4. 2; 6. 5. 1. 3.

Dit

Dit is voor opmerkenden reeds bewys genoeg; want, daar E over de kleine (N°. 4) 24 maal onmiddelyk achter den hoofdtoon kan volgen, terwyl de vier overige, verſchillende orde houden, zo volgt van zelve, dat zulks met 5. 6. 1. 2. ieder ook nog 24 maal aangaa.

§. 218.

Wyders, by eenvoudige zangmaaten $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ enz. wordt er in de melody zodanige orde vereiſcht, dat twee en twee, vier en vier, ſes en ſes, acht en acht, ook wel drie en drie, vyf en vyf zangmaaten zekeren onderlingen ſamenhang vertoonen. Komen er, by voorbeeld, twee maat, by de welke men eenigzins kan ruſten, vervolgens drie, en dan weder twee, gelyk in Tab. X. Fig. 164, ieder, die niet van goeden ſmaak geheel misdeeld is, beſpeurt hier terſtond zeker gebrek, ſchoon ieder niet nagaan kan, waar het eigentlyk hapert. Deeze bygebragte voois, die een maat te veel of te min heeft, laat zig op allerhande wyze verbeteren; neem eens, door tweemaal drie en vier (Fig. 165); door vier en vier (Fig. 166); tweemaal twee en vier (Fig. 167) enz. Doch, indien er ſlegts eene aardige zangleiding van één maat, by wyze van herhaaling, inkomt, zulks kan de goede ſmaak, niet tegenſtaande het oneven getal, ganſch wel veelen, om dat hy, aan de herhaaling vergenoegen ſcheppende, zulke twee, als een en dezelfde aanmerkt (Fig. 168), ſchoon de gegeeven regel in andere gevallen geene uitzondering lydt, en het zelfs in ſamengeſtelde zangmaaten, die ſchielyk of gemaatigd vrolyk zullen verloopen, raadzaam is van er zig naar te gedraagen. Nu komen wy tot het hoofdzaa-

zaakelykste, namelyk, tot de *deelen eener muzykaale periode*.

§. 219.

Het COMMA wordt uitgedrukt in de terts of quint van den drieklank des hoofdtoons, wykende dus, als een kleinste sneê, van den hoofdtoon minst af: by voorbeeld, in Fig. 153 levert de eerste noot van de tweede maat $\frac{e}{c}$, en in Fig. 167, de eerste noot van de tweede maat $\frac{b}{g}$ of $\frac{d}{g}$, een comma. Het SEMICOLON vertoont zig in de sext of terts van een Sext-accoord (zie Tab. 8. Fig. 123, de laatste noot, en Tab. X, Fig. 161, No. 2 en 4, $\frac{g}{b}$, $\frac{d}{b}$, $\frac{a}{f\,kruis}$, $\frac{a}{f\,kruis}$); eene snyding, die van den drieklank des hoofdtoons verder afgelegen is, dan een comma, en min verre, dan een Colon. Het COLON verschynt in de quint des hoofdtoons, drukkende eenen halven zin aldaar eigenaardig uit (zie de laatste maat van Fig. 153; de tweede, van Fig. 162; de sesde, van Fig. 165; de vierde, van Fig. 166, $\frac{a}{d}$); en komt het op zekere tegenstelling aan, men kan dezelve in toonen insgelyks uitbeelden (zie Tab. XI. Fig. 169). Een PARENTESE, of tusschenzin () vereischt toonen, die van de voorgaande en volgende in laagte merkelyk verschillen, (zie daar van een kleine schets in Fig. 170). Een VRAAGTEKEN (?) kan, wanneer het twyffeling zal te kennen geeven, door allerhande opwaards gaande, kort afgebroken toonvallen worden uitgedrukt (Fig. 171); te weeten, by vrolyke stoffen door consonanten, en by ernsthaftige of droevige, door dissonanten. Het TEKEN

VAN

VAN UITROEPING (!) wordt door zagter of feller dissonanten, van korter of langer duurzaamheid uitgebeeld, naar dat het zelve verwondering, opwekking en vreugdegalm, of, in tegendeel, angstvalligheid, ontsteltenis, wanhoop enz. uitdrukken zal (Fig. 172); en het PUNCTUM, als het slot eens volzins, verschynt altoos in de volmaaktste consonanten, namelyk, in de octaven eens grondtoons (zie Tab. IX. Fig. 128. 131. 132. Tab. X. Fig. 163. Fig. 164. 168. Tab. XI. Fig. 171).

§. 220.

De voornaamste van deeze gemelde seven zinscheidingen, ja, de geene, zonder de welke zig niets van eenig belang laat uitdrukken, zyn het *comma*, *colon* en *punctum*, gemerkt zelfs het *semicolon* ongelyk zeldzaamer voorkomt. Om nu diergelyke zinscheidingen in allerhande bekende stukjes, t'elkens in een zeker getal van maaten, die eenen onderlingen samenhang vertoonen, klaar te doen bemerken, zal ik er eenigen ontleeden, en de gewoone tekens van onderscheiding onder de nooten stellen. Fig. 173, No. 1, vertoont eene beminde Menuet, die slegts één periode bevat, 't welk anders zelden gebeurt, en in No. 2. 3. 4. 5. verschynen, gelyk in airtjes doorgaans, twee perioden in één afdeelsel of paragraphe. Schoon er nu zonder dusdanige zinscheidingen nooit eenige melody bevallig kan voortkomen, er blyft omtrent de orde keur genoeg overig: by voorbeeld, ze kan eerst een *comma* leveren, dan een *colon*; of eerst een *colon*, dan een *comma*; of tweemaal een comma of colon

M (zie

(zie Fig. 174. No. 1. 2. 3. 4). Ook kan men gemeenlyk aan ieder thema zodanig eenen draai geeven, dat er zo wel een comma als een colon uit voortſpruit; zie Fig. 175. No. 1. 2.

§. 221.

Op dien voet kan een Componiſt aan leerlingen, die in 't toeſtellen van melodyen tot airtjes bekwaamheid verkreegen hebben, ook naderhand tot het ontwerpen van uitvoerige ſtukken aanleiding geeven, ſchryvende hun namelyk, t'elkens in andere orde, zekere zinſcheidingen voor, aldus, by voorbeeld:

G. g (*a*). Allegro. $\frac{2}{4}$

4	maat, in G	4	———, ——— E
4	——— : ———	6	———. ———
2	———, ——— C	3	———, ——— A
2	———, ——— D	3	———, ——— G
4	——— : ———	4	——— : --- G. k (*d*)
2	——— ſt. p. (*b*) --	4	———, ——— G. g.
4	———. ———	4	———, ——— C
2	——— a (*c*) --	4	———, ——— D
4	———, ———	6	——— : ——— G
4	——— : ———	4	——— . ———
4	———, ———	4	——— a ———

a) te weeten, G over de groote derde.
b) ſtaande paſſaſie. [Fig. 162.]
c) aanhangzel. Fig. [163.]
d) G over de kleine derde.

Van

Van de MELODY *in 't gemeen.*

§. 222.

Naardien de toonſpraak met *Melody* en *Harmony* te ſchaffen heeft, en geene op verrena het voornaamſte gedeelte is, gelyk zulks terſtond hier uit blykt, dat een fraaie melody, ook zonder onderſteuning van harmony, reeds bevallig, maar zanglooze harmony altoos ongeneuglyk bevonden wordt, zo ſchynt het geraaden, de hoofdzaakelykſte melodiſche regelen (Inl. § 66) hier kortelyk op te geeven.

§. 223.

Een melody moet natuurlyk weezen. Dit eenigſte woord *natuurlyk* (Inl. §. 337. 363) ſluit in, ordentelyk, duidelyk, ligt bevattelyk, nieuw, vloeiend, ſtreelend, nadrukkelyk, zielroerend; ja, alle goede hoedanigheden, die men ooit kan verzinnen, en die ieder weder gelegenheid geeven tot byzondere regelen.

§. 224.

De muzykaale ſtyl dient met de onderwerpen, en met zig zelven, volkomen overeen te draagen: te weeten, in zangmuzyk, met de zaaken, in de woorden opgeſlooten, en in werktuiglyke, met den aardt van ieder ſtuk; geevende veel, minder, weinig of geen verhevenheid, droefheid of blydſchap, te kennen, alles naar vereiſch van tyds omſtandigheden. Voorts, er wordt een *ferme* of *vaſte ſtyl* vereiſcht (Inl. § 335), verre van het verhevene en platte ondereen te mengen.

§. 225.

Een melody moet een uitwerkſel eener zangryke, welgeregelde verbeelding weezen. Een ongeoeffende mag by 't uitvinden, een clavier of ander inſtrument te hulp neemen, om zyne denkbeelden te onderzoeken, en in orde te ſchikken; doch, tragt hy de melodyen uit het inſtrument af te leiden, aleer de verbeelding hem iets dicteert, en brengt iets voort, wat hy zig door zingende gedagten niet kan voorſtellen, de gemaaktheid zal er van alle kanten doorſtraalen. Wyders, men dient veel fraaie Muzyk te hooren, om den muzykaalen geeſt te beſchaaven en uit te breiden, maar echter, by 't opſtellen de gedagten af te trekken van alles wat men ooit gehoord heeft; naa verkreegen hebbelykheid zyn eigen genie te vertoonen, trachtende geduurig uit zig zelven iets nieuws voort te brengen, en tot dat einde altoos andere wegen in te ſlaan. Lieden van bekwaamheid, die aldus met geduld, luſt en vlyt zoeken, zullen zelfs vinden het geene dat ze gezogt noch verwagt hebben.

§. 226.

Melodyen vereiſchen edle eenvoudigheid. Op dusdanige wyze zig uit te drukken, is ſlegts een eigenſchap van verhevene geeſten; deeze konnen zig ook naar believen verlaagen, en doen als of ze niet beter weeten, terwyl laage geeſten, zo dra ze zig beginnen te verheffen, zwindelig worden.

§. 227.

Vermits het nu by maatgezang 't welk ſlegts door

door onderfteunende harmony zal worden verzeld, op de kracht der melody, dienvolgens, op eene wel getroffene melodifche fchikking, volftrekt aankomt, zo dient men de *gelukkige oogenblikken, wanneer de zangryke aderen beft vloeien*, zorgvuldig in acht te neemen, gemerkt de byvoeging der harmony op verrena zulke fynheid van gedagten en opgewektheid des geestes niet vereifcht.

§. 228.

Ja, zal een muzykftuk, gelyk men zegt, *van eenerlei geeft* worden, namelyk, geenen ongelyken ftyl influiten, is het raadzaamft, dat men by een zelfde afdeelfel niet afbreeke, maar 't melodifch ontwerp, zo moogelyk, zonder tusfchenpoozen voortzette.

§. 229.

Het begin eener melody dient niet alleen eenvoudig te weezen, om des te meerder oplettendheid te verwekken, maar ook liefft uit den drieklank des hoofdtoons afgeleid te worden; ten minften, er niet verre buiten te gaan.

§. 230.

Een fraaie melody moet *net gemengelde klankvoeten* (§ 146), en zangmaaten van zeker eenen onderlingen famenhang (§ 217) bevatten.

§. 231.

De *maatperken tot de te accentueerene toonen beftemd*, heeft men naauwkeurig in acht te neemen (§ 150 -- 155).

§. 232.

De maat moet in een zelfde muzykaale afdeeling (adagio. allegro enz) zonder goede reden; niet veranderd worden.

§. 233.

Eene menigte gepunteerde nooten vinden in zangtoonen zelden plaats.

§. 234.

De muzykaale zinfcheidingen (§ 218), zonder de welke geen muzykftuk duidelyk, vloeiend en lieflyk kan worden, moeten in de melody reeds opgeflooten leggen.

§. 235.

By het toeftellen der melody, die der harmony den weg zal baanen, moet men de vereifchte bas-cadenzen, ja, de voornaamfte by te voegen harmony, reeds in 't hoofd hebben.

§. 236.

Komen er iemand, by 't melodifch ontwerp, zekere paffafien in de gedagten, die naderhand voeglyk konnen weezen, men vatte dezelve terftond in de penne, op een byzonder nooten-papier, om er zig te zyner tyd van te bedienen.

§. 237.

Op- en nederwaards- traps- en fprongswyze gaande, korte en lange, loopende en ftaande paffafien, dienen gedüurig met elkander te worden verwiffeld.

§. 238.

§. 238.

Zonder *transpositie van aardige zangleidingen* is er geen fraaie melody moogelyk, om dat er alsdan *geëvenredigde* verscheidenheid ontbreekt; een stuk, 't welk slegts twee, drie, vier uitgeleezen passasien bevat, naderhand in toonen van verschillende hoogte eens weder verschynende, zal bevallig worden gevonden, terwyl een ander, van transpositie t'eenemaal ontbloot, onverdraaglyk voorkomt. Boven dien, wie zig in deezen kwistig vertoont, die put zig te vroeg uit, en verwekt van zyne zuinigheid in dingen van meerder belang weinig goede gedagten.

§. 239.

Hoe meer nieuwe, fraaie passasien eene melody bevat, des te beter is ze, echter, er moogen t'elkens wel eenige min onbekende, tusschenvloeien, ten einde des te meer toehoorders er deel aan konnen neemen.

§. 240.

Herhaalingen van herhaalenswaardige passasien konnen insgelyks zeer bevallig weezen.

§. 241.

De melody moet langs allerhande streelende omwegen worden geleid, aleer ze tot eene ruftplaats keert; echter, de slinkse gangen door halve toonen, en andere vieze toonvallen, voegen slegts in byzondere gelegenheden, maar geeven in vrolyke muzykstukken dikwyls gebrek van vinding en van oordeel te kennen.

§. 242.

Wat achter zekere ruſtplaats in de melody volgt, moet met het voorafgaande eenen goeden ſamenhang hebben.

§. 243.

Geen thema van de bas, of van eenige middenparty, moet de melody ſtremmen in haaren natuurlyken loop.

§. 244.

Hoe minder volle ſluitingen eene melody bevat, des te vloeiender wordt ze gemeenlyk.

§. 245.

Ieder periode moet met de overige zekere proportie vertoonen: is, by voorbeeld, het tweede gedeelte eener Aria al te kort (§ 165), het muzykſtuk gelykt naar een wanſchepzel, welks beenen met de overige leden des lighaams geene overeenkomſt hebben.

§. 246.

Zal de melody niet ſlegts by geval gelukken, een Componiſt dient het *inſtrument*, voor 't welk hy iets opſtelt, van naby te kennen.

§. 247.

Wie in de compoſitie van *zangvooiſen* eene hebbelykheid verkreegen heeft, dien is de weg gebaand tot fraaie inſtrumentaal-melodyen; terwyl zy, die met deeze laatſte beginnen, door de meerder vryheid, gemeenlyk ongeregelder worden.

§. 248.

§. 248.

Men dient de melody met bedaardheid na te zien, aleer men er harmony byvoegt; alles, wat billyk verbetering eischt, door te stryken; ja, één treffelyke melody hooger, dan eene menigte flordig uitgewerkte, te waardeeren; verre van te denken, *wat ik geschreeven heb, dat heb ik geschreeven.*

§. 249.

Zullen verstandige toehoorders wenschen van een zelfde stuk meermaals te hooren, men dient by 't melodisch ontwerp te regter tyd weeten af te breeken, gemerkt een langdraadig muzykstuk, midden in 't genot der fraaiheid, verveelt.

§. 250.

Eindelyk, om in overeenkomst met het wezen en 't waare oogmerk der muzykkonst (Inl. § 324-334) te werken, dient men, zelfs by instrumentaal-melodyen (ibid. 307-313), gevolgelyk, by ieder grave, allegro, vivace enz. *het uitdrukken en verwekken van zekere graaden van droefheid en blydschap* te beoogen, Immers, een verstandig portraitschilder zoekt niet slegts oogen, neus en mond te maalen, maar, in ieder van deeze leden zekere vereischte trekken klaar te doen doorstraalen; heeft hy zig zulks levendig weeten in te beelden, en de begaafdheid gehad van alles zodanig af te schetsen, als de verbeelding het opgaf, de uitdrukking zal naderhand altoos aan opmerkenden te kennen geeven, dat hy *behoorlyk gedagt* hebbe. Dit gezeg is zekerlyk toepasselyker op zang- dan op zulke instrumentaal-mu-

 zyk,

zyk, by welke het meer op verlustiging dan op beweeging des gemoeds aankomt; echter, het staat altoos vast, dat men ook hier, min of meer, met *hartstogten* te schaffen hebbe; dat men naauwkeurig moete weeten, naar wat haven men gedenkt te zeilen; dat de *volmaaktheid* bestaa in overeenstemming tusschen het menigvoudige, tot een zelfde onderwerp behoorende; dat het treffelyke, of zogenoemde *goddelyke* in de muzyk- dicht- en schilderkonst, 't welk alle regelen te boven gaat, en slegts by verhevene geesten gevonden wordt, eene *welgeregelde verbeelding* tot den grondslag hebbe; dat zulks mede brenge, *de gedagten t'elkens op zeker onderwerp te bepaalen, en bepaald te houden*; dat de melody, thans in alle stukken, die geene concerteerende maar slegts ondersteunende harmony zullen hebben, den *man*, maar de harmony enkelyk het *Kleed* verbeelde, en dus niets fraais en treffelyks uitdrukken konne, ten zy de Componist natuurlyk gedagt, en, by 't melodisch ontwerp, het geene, wat hy in anderen verwekken moest, zelf levendig gevoeld hebbe.

Non satis est pulcra esse poëmata; dulcia sunto:
Et quocunque volent animum auditoris agunto.
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus. *Si vis me flere, dolendum est
Primum ipse tibi: tunc tua me infortunia lædent.*

Horat. de arte poëtica.

AAN-

AANHANGZEL

Van verduitschte Konstwoorden en termen, behalven de reeds bygebragte, in muzykaale geschriften en nooten werken te mets voorkomende.

A.

A betekent op omslagen en by opschriften van muzykstukken, als mede in de generaalbas, de *Altstem*.

A battuta (ital.), *naar de maat*, is in recitativen zo veel gezegd als *arioso* [§. 170].

Ab initio (lat.), van vooren [da Capo].

Abruptio (lat.) afscheuring, is een muzykaale figuur, volgens welke de harmony, gemeenlyk op 't einde van een periode, eensklaps, zelfs met dissonanten, afgebroken wordt.

A capella (ital.) beduidt, dat samenwerkende Vocaal- en Instrumentaal-stemmen eenerlei maatgezang hooren laaten.

Ad libitum (lat.), naar goedvinden; namelyk, langzaam of schielyk, kort of uitvoerig.

Adoucir (fr.), de sterkte eens instruments maatigen, dempen en 't zelve zoetluidender maaken.

A due of *doi*, *tre*, *quattro*, *cinque*, *sei*, *sette*, *otto* (ital.) *voor* of *met* één, twee, drie, vier, vyf, ses, seven, acht; te weeten, stemmen of partyen.

Aequisonus (lat.), een gelykluidende toon, of octaaf.

Affligé (fr.); op eenen droevigen trant; neerslagtig.

Agroppare la voce (ital.), coloratuuren in de zangstemmen voortbrengen.

A gusto (ital.), naar iemands smaak.

Al (ital.) *op*, wordt te mets, nadruks halve, voor 't woord *più* [meer] gebruikt: *al più adagio*, op 't allerlangzaamst, *al più allegro*, allervrolykst; *al più forte*, allersterkst.

Alla (ital.) à la (fr.) *op*; *alla capella*, op Kerktrant, namelyk, *alla breve* [§. 158]; *alla Corelli*, op den trant van *Corelli*; à la françoise, op den franschen zwier.

A tempo (ital.) *à la mesure* (fr.), naar de maat.

A l'en-

A l'envers (fr.) omgekeerd; een term, by dubbele fugen [§. 161] gebruikelyk.
A livre ouvert (fr.) *ad aperturam libri* (lat.), wordt gezegd van muzykſtukken, voor de vuiſt behoorlyk uitgevoerd.
Alternativemente (ital.) beurtlings: *menuet qui ſe joue alternativement avec la Trio*, een Menuet, die met het volgende Trio beurtswyze geſpeeld wordt.
Amabile (ital.), aardig, lieflyk, aanminnig.
Ambitus (lat.), de omtrek eener ſtemme, of eens inſtruments, ten aanzien van moogelyke laage of hooge toonen.
Anarmonia. Aſymphonia (gr.); zonder overeenſtemming; wanluidend.
Anſatz (hoogd.), de geſteldheid des monds by 't behandelen van blaastuigen.
Anticipatione della nota (ital.), eene muzykaale figuur, volgens welke zeker toon zig eerder hooren laat, dan de harmony zulks mede brengt.
Antitheton (lat.), een paſſaſie, die tegengeſtelde dingen uitdrukt: by voorbeeld, ik ſlaap, maar myn hart waakt.
Apobaterium (lat.), een afſcheidslied.
Apocope (lat.), een muzykaale figuur, waar in de laatſte toon eener periode kort afgebrooken wordt.
Apodipna (lat.), liederen na den avondmaaltyd.
Apoſiopeſis (lat.), een generaal-pauſe [§. 118].
Applicatio, *applicatura* (lat.), de vingerleiding op zekere inſtrumenten, mede brengende, dat men ze te mets verſchikke, eenigen overſpringe, en ze op deeze en geene toetſen en ſnaaren anders toepaſſe, dan ze in orde leggen.
Appuyé (fr.) onderſteund: *tremblement appuyé*, een trillo, 't welk niet eensklaps begint, maar door eenen anderen toon voorbereid wordt.
A quatre tems (fr.), vier vierendeel maat.
Arc, *archet* (fr.) *arco* (ital.) een ſtrykſtok. *Arconcello*, *archetto* (ital.) een ſtrykſtokje.
Arcata, *archata* (ital.) een ſtreek op ſtrykſtokken.
Archeggiare (ital.) door ſtrykſtokken uitvoeren.
Arcileuto, *arciliuto* (ital.) een aarts- of treffelyke luit, in Italien tot de generaal bas gebruikelyk.
Ardito (ital.) vierig, drieſt.
Arpegio, *arpegiato*, *harpegiato*, *arpegiando* (ital.), op har-

harpenwyze, namelyk, in gebroken accoorden; achter elkander voortkomende.

Appicordo, *harpicordo* (ital.) *harpicordum* (lat.), een harpengeluid, op zommige clavecimbels bevindelyk.

A six tems (fr.), fesledige maat; $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$.

A son aise (fr.) met gemak; zonder zig te verhaaften.

Assa voce canere (ital.), zonder verzelling van inftrumenten zingen.

A tre tempi (ital.), drieledige maat; $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$.

Au (*dès le*) *commencement* (fr.) van 't begin; van vooren; da Capo.

B.

B betekent de basftem of zingbas.

B.C, *basso concertante* of *basso continuo*, de generaalbas.

Ballo poscareccio (ital.) *danse rustique* (fr.) een boerendans.

Bandvry noemt men de clavicorden, wanneer ieder toets byzondere fnaaren heeft.

Baritono (ital.) *bariton*, *basse taille* (fr.), hooge bas of tweede tenoor.

Barres (fr.), de maatftreepjes.

Bas-dessus (fr.), de tweede difcant.

Basse chantante (fr.), een zingbas; *basse chiffrée*, een becyfferde bas; *basse-contre*, laage bas; *basse de hautbois*, baffon of fagot; *basse de viole*, viola di gamba; *basse de violon*, violoncello; *basse double*, een groote violoncel.

Basset (fr.), betekent 1) een kleine basviool, en 2) toonen, die, in plaats van de bas, de grondklanken verbeelden; gelyk men, by voorbeeld, in zang-arien de basnooten te mets aan de violen overdraagt, en de baffen paufeeren laat.

Basso ripieno (ital.) een bas, die flegts tot verfterking zal dienen.

Battuta (ital.), de maatflag.

Beau chant (fr.), een fraai maatgezang, als een uitwerkzel van byzonder talent en langwylige oeffening aangemerkt.

Bianca (ital.) fc. nota, een halve of witte noot [Fig. 1. N°. 2].

Bis

Bis (lat.) tweemaal; wanneer er namelyk iets in 't schryven uitgelaaten is, 't welk er, by gebrek van ruimte, niet tusschengevoegd kan worden.
Bizarria (ital.) maatgezang van verscheiden vooisen, die weinig of geen betrekking met elkander hebben.
Bon tems de la mesure (fr.) *buono tempo* (ital.) zie §. 150.
Braccio, *brazzo* (ital.) een altviool.
Broderie (fr.) een muzykaal agrement, 't welk groote nooten in verscheiden kleine verdeelt.
Buisson (fr.) noemt een reeks bonte nooten, die zig in de gedaante van een *bosch* of een' *haage* vertoonen.

C.

C betekent 1) by basснaaren en toetsen, groot C; 2) aan 't hoofd der linien, vier vierendeel maat, en 3) in de generaalbas-party, Canto, dat namelyk de discant zinge.
Cadenza (ital.) *cadence* (fr.) een stemval; sluiting eener muzykaale periode. Hier van daan de bewoordingen *cadenzia* vel clausula *altizans*, een alt-cadentz; *cadentia cantizans*, een discant-cadenz; *cadence etrangere*, *hors du mode*, een vreemde sluiting, tot den grondtoon niet behoorende; *cadence evitée*, *feinte* (fr.) *cadenza sfuggita* (ital.) een ontweeken sluiting, waar men in plaats van te eindigen, onverwagt naar verre afgelegen grondtoonen overgaat; *cadenza fiorita*, een pronkcadenz, uit groote agrementen bestaande; *cadence imparfaite*, een onvolmaakte sluiting, in sextaccoorden [§. 214]; *cadenze trompeuse* (fr.) *cadenza d'inganna* (ital.), een bedriegelyke sluiting, alwaar in plaats van de verwagte sluitnoot een pause volgt. enz.
Calderon (spaansch) *corona* (ital.) het rustteken [Fig. 88.]
Cantabile (ital.), op eenen zingbaaren trant.
Canere (lat.) zingen: *canere fidibus*, op snaartuigen speelen; *canere foris*, met de regter- *canere intus*, met de linkerhand de snaaren eens instruments behandelen.
Canoniquement (fr.), op den trant van een Canon [§. 205]; gaande namelyk de zangleidingen en pausen eener stemme onmiddelyk over tot anderen.
Cantarella (ital.) *Chanterelle* (fr.), de fynste snaar eener luit, citer en theorba.
Canticinium (lat.) een Kerkgezang.

Cantio (lat.) een lied: *Cantio Anglicana*, een Engelſch lied; *Cantio Gallica*, een franſch; *Cantio Germana*, een Duitſch lied; *Cantio funebris*, *chant funebre* (fr.) een lyklied; *Cantio tibialis*, een fluitlied enz.

Canto (ital.) betekent 1) zang in 't gemeen; en 2) de diſcantſtem in 't byzonder. *Canto concertante*, de diſcantſtem, die zig voornamelyk hooren laat; *Canto fermo*, *canto ſemplice* (ital.), *cantus monodicus* (lat.), de choraalzang. *Canto figurato* of *miſurato* (ital.), de *figuraalzang* (Inl. §. 238). *Canto grave*, een ernſthaftige zang. *Canto ripieno*, een diſcantſtem tot verſterking dienende. *Cantoriſſa* (lat.) een Klooſterzangeres. *Cantrix* (lat.), een zingſter. *Cantulare* (lat.), een Kerk-Pſalmboek.

Cantus (lat.) *chant* (fr.), zang. *Cantus Ambroſianus*, *chant Ambroſien*, betekent gemeenlyk het bekende lied: *Te Deum laudamus*, Heer God U loven wy. *Cantus artifialis*, een Konſtgezang. *Cantus chromaticus*, maatgezang, alwaar verſcheiden kruisjes en b tekens voorkomen. *Cantus coloratus*, maatgezang door bonte nooten uitgebeeld. *Cantus Romanus*, *Gregorianus*, Gregoriaanſche zang. *Chant de victoire*, een zegelied. *Chant nuptial*, een bruiloftslied.

Capo (ital.), het hoofd; of begin.

Capricetto (ital.), een inval; kleine fantaiſie.

Carillon (fr.), een Klokſpel.

C duur (een hoogduitſche term), C over de groote; *C mol*, c over de kleine derde.

Celevſtis (gr.), een ſchippersdans naar pypen.

Cembalo, *Clavicembalo*, *Cimbalo*, *Clavecimbalo*, *Chlavicembalo*, *Gravecembalo* (ital.) een ſtaartſtuk. *Cimbal*, een hakbret.

Chiave. pl. *Chiavi* (ital.) *clef*, pl. *clefs* (fr.), een muzykſleutel of ſleutels. *clef de Fa*, een f ſleutel; *clef de ſol*, een g ſleutel; *clef d'ut*, een c ſleutel.

Chorda (ital.) *Chorde* (fr.), betekent 1) een inſtrumentſnaar, en 2) eenen klank of toon. *Chordes chromatiques*, ſnaaren en toonen door enkele kruisjes en b tekens aangeduid. *Chordes enharmoniques*, ſnaaren en toonen door dubbele kruisjes en b tekens uitgebeeld. *Chordes eſſentielles d'un mode*, de weezentlyke ſnaaren en toonen

eens

eens grondtoons. *Chordes principales*, die van den drie-klank eens hoofdtoons.

Chorea (gr.) *Choreola* (lat.) *Carola* (ital.), een dans.

Choreuma (gr.), een dans van verſcheiden perſoonen, door zangſtemmen verzeld.

Choro palchetto (ital.), een capelchoor (ripieno). *Choro ſpezzato*, een wiſſelchoor in groote Kerken [§. 160]. *Choro di tromboni*, een bazuinenchoor. *Choro di Voci*, een zangchoor.

Cis duur (hoogd. term) C kruis of d mol over de groote, *Cis mol*, over de kleine derde.

Come ſopra (ital.) *comme cy-deſſus* (fr.), *gelyk boven*; wanneer er namelyk iets te herhaalen voorvalt.

Come ſtà (ital.), zo als het hier ſtaat; zonder byvoeging van agrementen.

Con (ital.) met: *con l'arco*, met de ſtrykſtok. *Con Violini*, met vioolen.

Concertante (ital.), een bywoord van concerteerende ſtemmen.

Continuato (ital.), in gelykmaatige beweeging en ſterkte.

Contralto, of liever *contr' Alto* (ital.), altſtemmen, die in partyen zingen (Duetto, à doi contralti).

Corno di caccia (ital.) *cor de chaſſe* (fr.), een waldhoorn.

D.

D betekent in opſchriften van muzykſtukken *Deſſus*, de diſcant- of bovenſtem.

d. of d. m, in clavierſtukken, *dextra manu*, met de regter hand.

Da (ital.) beduidt 1) *door*: by voorbeeld, *da Capella*, door de Capél; 2) *voor*: *Sonata da Camera*, voor een Kamer, of een Kamerſonate; 3) *van het*: da Capo; 4) *met*: *ſtromenti d'arco*, inſtrumenten met ſtrykſtokken; 5) *om*: *da ſuonare*, om te ſpeelen.

Dal, *del* (ital.), *van*: *dal* of *del Signore N.*

Decachordum (lat.), een tienſnaarig inſtrument.

Decima (lat. ital.) *la dixieme* (fr.), een tien-toon of decima; een interval, 't welk men in de generaal-bas, wanneer het achter een noon onmiddelyk volgt, van een terts te mets onderſcheidt.

D duur

D duur (hoogd. term), d over de groote; *d mol*, d over de kleine derde.
Declamatione (ital.), betekent in de muzyk *recitativo* [§. 170], en wie zulks zingt, dien noemt men *declamatore*.
Degré (fr.). een trap: *par degrez conjoints*, trapswyze; *par degrez disjoints*, by fprongen [§. 29].
Delié (fr.) los: *notes deliées*, loffe nooten [§. 115].
Demi (fr.) half: *demi-deſſus*, laage difcant of hooge alt [Fig. 7]. *Demi-meſure*, een halve maat. *Demi-pauſe*, een halve maat paufe. *Demi-quart de meſure* of *demi-ſoupir*, een achtendeel paufe.
Deſſus (fr), betekent 1) een' difcantift of difcantzanger; 2) de difcant [Fig. 8]; en 3) de bovenftem onder verfcheiden partyen: *deſſus de hautbois*, de eerfte hoboë; *deſſus de Violon*, de eerfte viool; *deſſus du grand choeur*, canto ripieno; *deſſus du petit choeur*, canto concertante.
Detaché (fr.), *afgezonderd*, heeft zyn opzigt tot toonen, die kort afgeftooten zullen worden [§. 115].
Deux quatre (fr.), twee vierendeel maat.
Di (ital.) drukt uit 1) voor den doopnaam eens auteurs, *des* of *van den*: by voorbeeld, *di Giovanni Maria Bononcini*; 2) zekere meerderheid: *di ſeconda*, *di terza*, een fecund of terts [namelyk] hooger of laager; 3) het franfche *de* of *d'au*: *di ſopra*, 'er boven; *di ſotto*, 'er onder.
Diapaſon (gr.), door alle; aldus noemde men eertyds de *octaaf*.
Diapente (gr.), door vyf [namelyk, diatonyke toonen], de *quint*.
Diaſchiſma (gr.), een vierde part van een comma [§. 24. 82].
Diateſſeron (gr.), een *quart* [Fig. 24].
Dieſis (gr.) *dieſe*, of *dièze* (fr.), betekent hedendaags een kruisje, als het gewoone teken van verhooging.
Diphonium (lat.), eene tweeftemmige compofitie.
Diſcreto (ital.) *beſcheiden*, geeft te kennen, volgens de gewenfchte middelmaat; te langzaam noch te fchielyk; te plat noch te bont.
Disdiapaſon (gr.), een dubbele octaaf; by voorbeeld, A. ā. Van dit uiterfte interval, 't welk de menfchelyke zangftem ooit te treffen vermag, komt het fpreekwoord:

disdiapason distare, aan te duiden, zo verre als hemel en aarde van elkander afgelegen.

Dis duur (hoogd. term) e mol over de groote; *dis mol* e mol over de kleine derde.

Ditono (ital.) *Ditonus* (lat.) *Ditonos* (gr.), een groote terts. *Ditono con Diapente* (ital.), een groote septima [Fig. 37].

Do, wordt hedendaags in Italien by de solmisatie gebruikt, in plaats van *ut*: *do. re. mi. fa.* enz.

Doi, *due*, *duoi* (ital.) *twee*: *à doi Canti*, voor twee discantstemmen.

Dominante (ital. fr.), de quint eens muzykaalen drieklanks.

Double (fr.) dubbeld: *le double d'un air*, een variatie. *Doubles croches liées*, aan de staarten samengetrokken sestiendeel-nooten. *Doubles croches separées*, losse sestiendeelen.

Doucement (fr.), zagt; *plus doucement*, zagter; *tres doucement*, allerzagtst.

Doux, *douce* (fr.) *dolce* (ital.), lieflyk; aanminnig.

Douze quatre (fr.) $\frac{12}{4}$, *douze huit*, $\frac{12}{8}$ maat.

Douzieme (fr.) *Duodecima* (lat.), een twaalf-toon, of dubbele quint: by voorbeeld, c. g.

E.

E (ital.) zonder accent-teken, beduidt *en*; *allegro e presto*, vrolyk en schielyk.

è, geaccentueerd, betekent *is*.

E duur (hoogd. term), e over de groote; e *mol*, e over de kleine derde.

Egalement, *egal*, *à notes égales* (fr.), met gelyke schreeden, is zo veel gezegd als *andante*.

Elegia (lat. ital.), een rouw- of Klaaglied.

Elipsis (lat.) een *toon-uitlaating*, ontstaat, wanneer er in plaats eener consonant een pause, door een dissonant achtervolgd, verschynt.

Enjouement (fr.), een vrolyk muzykstuk.

Enneachordum (lat.), een negensnaarig instrument.

Entonner (fr.), den toon aangeeven.

Entretenir le ton (fr.), betekent zuiver in den *toon*- en in den begonnen *grondtoon* blyven.

Evolutio (lat.) de omkeering; dat, by voorbeeld, behoudens

dens goede harmony, de bovenſtem de bas wordt, en de bas de bovenſtem; iets, 't welk geduurig plaats vindt, wanneer de bas geene quinten en quarten inſluit.

Euphonia (gr.) *Eufonia* (ital.) *Euphonie* (fr.), welluidendheid.

Eurythmia (gr.), betekent de fraaiheid, die er in de muzyk door behulp der getallen ontſtaat, voor zo verre de zangmaaten eener melody net met elkander ſamenhangen [§. 217].

Expreſſif (fr.) *aptus ad ſignificandum* (lat.), noemt men zodanig maatgezang, 't welk zeker onderwerp met zonderlingen nadruk voorſtelt.

Extrem-ſtemmen zyn, in vocaal- en inſtrumentaal-muzyk, de uiterſte, namelyk, de allerlaagſte en allerhoogſte.

F.

F of f, betekent *forte*, ſterk; F.F. of f.f. of p.f. *piu forte*, ſterker; F.F.F. of f.f.f. *fortiſſimo*, allerſterkſt.

Faux-accord (fr.), een onzuivere ſamenſtemming, door valſche quinten verwekt, neem eens, b. d. f.

F duur (hoogd. term), f over de groote; *F mol*, f over de kleine derde.

Feinte (fr.) noemt men 1) ieder noot, door een kruisje of b teken uitgedrukt, en 2) boventoetſen van clavieren.

Fermer (fr.), betekent, eene ſluiting of cadenz maaken.

Fidicen (lat.) *qui fidibus canit*, een ſnaartuigſpeeler. *Fidicina* (lat.) een ſnaartuigſpeelſter.

Fioretti (pl. ital.), opſmukkingen; zinſpeelt op groote agrementen [§. 124]. *Fiorito*, *Fiorita* (ital.) *fleuri* (fr..), opgeſmukt; met coloratuuren voorzien.

Fis duur (hoogd. term); f kruis over de groote; *fis mol*, f kruis over de kleine derde.

Flautone (ital.), een bas-fluit.

Flute Allemande, of d'*Allemagne*, *traverſière* (fr.) *Flauto traverſo* (ital.) een dwarsfluit, in Duitſchland uitgevonden. *Flûte à bec*, *flûte douce* (fr.), een gemeene fluit.

Follia (ital.), een inval; ſoort van een muzykaale fantaiſie.

Frequentato (ital.), met maatige ſtem; te zagt noch te ſterk.

Fundamentalis ſonus (lat.), de prime of grondklank eens muzykaalen accoords, onderſcheiden van *Fondamento* (ital.), de grond- of laagſte ſtem eener muzyk.

G.

Gardien Guidon (fr.), betekent *custos*, [Fig. 89].
Gayement (fr.), vrolyk; *plus gayement*, vrolyker.
G duur (hoogd. term), g over de groote; *G mol*, g over de kleine derde.
Gis duur, g kruis of a mol over de groote; *gis mol*, over de kleine derde.
Gracieusement, *gracieux* (fr.), lieflyk; aanminnig.
Grande clef (fr.), de basfleutel [Fig. 3].

H.

Hardi, *hardiment* (fr.), drieft; opgewekt, is zo veel gezegd als *animato*, *vivace*.
Haut (fr.) *boven. hoog*. Hier van daan de bewoordingen *haut-dessus*, eerste discant. *Haute contre*, de Alt, [Fig. 6]. *Haute-contre chantante*, de zing-alt; *haute-contre de violon*, de tweede viool; *haute-contre premiere*, de eerste Alt. *Haute-taille*, de tenoor [Fig. 5].
H duur, b over de groote; *H mol*, b over de kleine derde.
Hemidiapente (gr.), de valsche quint.
Hemitonium (lat.), een onvolmaakte geheele toon; te groot of te klein zynde.
Heptachordum (lat.), een septima; 'tzy *majus*, een groote, of *minus*, een kleine.
Hexachordum (lat.), een sext.
Hymenæum (sc. carmen. lat.) een bruiloftsdigt.
Hymnista (gr.), een zanger van lofzangen.

I.

Jeu. pl. *Jeux* (fr.), spel, wordt zo wel van orgel- als van andere stemwerken gebruikt: *plein jeu*, het volle werk; *grand jeu*, *petit jeu*, *jeu de violes*; *de hautbois*, enz.
Imitatione, *imitazione* (ital.), nabootsing, betreft hier 1) allerhande natuurlyke dingen en hartstogten [*res naturales & animi motus*]; 2) den styl van zekere beroemde Componisten [*imitationem hujus illiusve Autoris*]; en 3) het wedspel, 't welk verscheiden stemmen over allerhande aardige toonvallen en korte passa-

sien

ſien onder elkander houden [*imitationem moduli vel ſubjecti cujusdam*].

Incentivum (lat.), het aanſtemmen van inſtrumenten, 't welk muzyk voorſpelt.

Inſtrumenta cruomena, *percuſſionalia*, *pulſatilia* (lat.), ſlagtuigen.

——— *empneuſta*, *inflatibilia*, blaastuigen.

——— *enchorda*, *fidicina*, ſnaartuigen.

——— *pneumatica*, windtuigen.

Intermediare. *Intermezzare* (ital.), een tuſſchenſpel maaken.

Joyeux (fr.) betekent *allegro*, vrolyk.

L.

Legerement (fr.), los en vlug.

Lenteur de la meſure (fr.), langzaame beweeging.

Leſſus (lat.) *Leſſò* (ital.), een rouwgedigt.

Longitudo toni (lat.), de duurzaamheid eens toons.

Lourer (fr.), betekent, by twee nooten van eenerlei waardy, aan de eerſte, zonder ze te punteeren, een ziertje meerder lengte en nadruk byzetten; met één woord, *accentueeren*.

M.

Marque (fr.), een teken. *Marque de repetition*, een teken van herhaaling. *Marque de ſilence*, een pauſe.

Melos (gr.) zang, betekent insgelyks een muzykſtuk, als een uitwerkſel des Componiſten aangemerkt. Hier van daan de bewoordingen *Melodus* (lat.), een zanger; *melodia*, een zang uit enkele toonen beſtaande; *Melopoeia* (gr.), de muzykaale compoſitie; *Melotheta* (lat.), een Componiſt.

Men (ital.) *minder*: *menallegro*, niet zo vrolyk; *men forte*, zagter enz.

Menſura (lat.) een zangmaat.

Mezzo. *Mezza* (ital.) half, middelmaatig: *mezza pauſa*, een halve maat pauſe. *Mezzo forte*, met halve ſterkte. *Mezzo piano*, maatig zagt. *Mezzo ſoprano*, de hooge alt [Fig. 7]. *Mezzo ſoſpiro*, een achtendeel pauſe.

Milieu harmonique (fr.), *mediante* (ital.), de terts eens drieklanks.

Momentum (lat.) een 16 deel pauſe. *Momentulum*, een 32ſte deel pauſe.

Monodia (gr. lat.), een eenſtemmig muzykſtuk. *Monotonia*, de eentoonigheid. *Monotonus* (lat.), iemand, die altoos op één' toon blyft.

Muſica Antica (ital.) *muſique ancienne* (fr.), de Muzyk der Ouden; ſtrekkende, volgens zommigen, van *Adam* tot op *Guido Aretin* [Inl. §. 280].

——— *Arithmetica* (lat. ital.), heeft met de redemaaten der intervallen te ſchaffen.

——— *Artificiale* (ital.), betekent 1) Muzyk, naar Konſtregels toegeſteld; 2) die op Konſtige Inſtrumenten uitgevoerd wordt [Inl. §. 48]; en 3), waarin het konſtige 't natuurlyke verduiſtert.

——— *Attiva* of *Prattica* (ital.), beſtaat ſlegts in zingen en ſpeelen, zonder zig eenigzins om theory te bekommeren; des betekent *Muſico Prattico* iemand, die zonder verſtand van zaaken, en zonder zelf iets uit te vinden, zingt en ſpeelt.

——— *Canonica* beduidt zodanige beſpiegeling der intervallen, die, niet naar 't gehoor, maar, volgens de getallen hunner redemaaten, aangeſteld wordt. Hier van daan de bewoording *Canonici* [Inl. §. 269].

——— *Choraica*, *Hyporchematica*, *Odica* (lat.) dansmuzyk.

——— *Chromatica* (lat. ital.), muzyk waar in verſcheiden kruisjes en b tekens voorkomen.

——— *Combinatoria* (lat.), handelt van de moogelyke verſchikking en verſchillende ſamenvoeging der toonen [§. 145. Inl. §. 223].

——— *Contemplativa*, *Speculativa*, *Theorica* of *Theoretica* (lat.), betekent, met één woord *muzykkunde*, [Inl. §. 20].

——— *Diatonica*, van 't diatonyk Klankgeſlacht aldus genoemd, houdt zig by onkonſtig maatgezang, en by de gemakkelykſte grondtoonen.

——— *Didactica* handelt van de afdeeling en van de eigenſchappen der intervallen.

——— *Dramatica*, *Scenica* vel *Theatralis*, betekent *tooneelmuzyk*, [§. 174. 175. 176].

Mu-

Musica Ecclesiastica, Kerkmuzyk [Inl. §. 8].
——— *Enharmonica* vertoont dubbele kruisjes en b tekens.
——— *Figuralis* bevat allerhande figuuren, namelyk, in tegenstelling van choraalmuzyk [*musica chorale* of *piana* ital.] nooten en toonen van gansch verschillende waardy.
——— *Harmonica* of *Symphonialis*, noemt men hedendaags de welluidendheid uit veelstemmige harmony [Inl. §. 234]. voortspruitende.
——— *Historica* betekent muzykaale *geschiedkunde*, [Ibid. 246].
——— *Humana* of *Vocalis*, zangmuzyk.
——— *Instrumentalis*, wertuiglyke- of instrument-muzyk.
——— *manierosa* vel *modulataria*, bevat allerhande gevoeglyke agrementen [§. 124].
——— *melismatica* of *Melodica*, fraai en treffelyk maatgezang [Inl. §. 338. 341], anders *beau chant* genoemd.
——— *melopoetica* of *poetica* betekent de compositie, tot dat einde aanleiding geevende.
——— *mensurata*, *misurata* of *rhytmica* handelt van de behoorlyke afdeeling der zangmaaten [§. 141. sequ.]
——— *metabolica* betekent getransponeerd maatgezang.
——— *metrica* wyst aan, wat men by zangwoorden dient in acht te neemen.
——— *mixta* of *organica* heeft haar opzigt tot vereende vocaal- en instrumentaalstemmen.
——— *moderna* handelt van de hedendaagse muzyk, zederd namelyk de goede smaak herleeft is [Inl. §. 284. 285].
——— *moralis* noemde men eertyds de *deugd* en goede zeden in 't gemeen.
——— *mondana*, de overeenstemming, die men in de deelen van allerhande bezielde en onbezielde weezens ontmoet [Inl. §. 16].
——— *muta*, het bedryf der *Pantominen*; een soort van tooneelspeelers, die, zonder woorden, slegts door uitgeleezen gebaarden, zig wisten uit te drukken.
——— *naturalis* betekent het tegengestelde van *artificialis*.
——— *pathetica* handelt van den nadruk des maatgezangs, voor zo verre het zelve beweegen of allerhande hartstogten verwekken zal.
——— *politica* zinspeelt op de goede harmony tusschen alle leden eens Staats.
——— *Pythagorica*, op de gewaande wonderaangenaa-

 me

me zoetluidendheid, door de gestadige omwenteling der Planeeten verwekt [Inl. §. 16].

Musica recitativa betekent muzykaale spreektrant [§. 170].

——— *signatoria*, de muzykaale tekenkunde [§. 4].

——— *usuale*, de choraalzangen, bassen en harmonyen, door handwerks- en landlieden onder den arbeid voortgebragt [Inl. §. 317].

Musice vivere (lat.) beduidt, vrolyk en vergenoegd, maar teffens eerbaar en welgeregeld leven.

Musico (ital.) betekent hedendaags in Italien een' zanger. *Musico d'arco*, iemand die gestreeken snaartuigen behandelt. *Musico di Violino*, een Violinist. *Musurgus* (lat.), een Componist en Zanger.

Mutatione (ital.) *verwisseling*, ziet 1) op 't verschikken van 't ut. re. mi. fa. 2) op verwisseling van Klankgeslachten; 3) op die van laage en hooge zangleidingen, 4) grondtoonen en, 5) verschillende sterkte.

N.

Naturale (ital.) *natuurlyk*, heeft zyn opzigt 1) tot diatonyke toonen; 2) tot de werktuigen der menschelyke zangstemmen; 3) tot het eigenaardige van deeze en geene instrumenten, en 4) tot de weezentlyke toonen eens grondtoons.

Necessario. Necessaria (ital.), wordt in tegenstelling van *ripieno* gebruikt: by voorbeeld, *à doi Violini necessarii*, voor twee viooien, die er noodig weezen moeten.

Neuf quatre (fr.), $\frac{9}{4}$; *neuf huit*, $\frac{9}{8}$; *neuf seize*, $\frac{9}{16}$ maat.

Noir (fr.) *zwart*: *noire sans queuë*, een vierendeel noot; *noire à queuë*, een achtendeel; *noire pointée*, een vierendeel met een stip.

Non, *nò* (ital.) *niet*: *non troppo presto*, niet al te schielyk.

Nonupla (ital.), *mesure à neuf tems* (fr.), negenledige maat.

Nota. pl. *note* (ital.) betekent alle muzykaale tekens in 't gemeen, maar in 't byzonder, de zulke, die toonen van verschillende duurzaamheid aanduiden. *Nota contra notam* (lat.) nooten van eenerlei waardy, in verschillende stemmen bevindelyk. *Note legate* (ital.) gebondene en aan de staarten samengetrokkene nooten. *Note oscurate*, zwarte of uitgevulde nooten. *Note vacue*, witte of opene nooten.

O.

O.

Obligato, (*obligata*. fœm.) plur. *obligate* (ital.), betekent 1) *necessario* : by voorbeeld, *à doi Violini obligati*; 2) iets, waar toe de Componist zig zelven als verbindt: dus zegt men *contrapunto obligato*; *fuga obligata*, enz.
Octiphonium (lat.), een achtstemmig muzykstuk.
Omnes (lat.), alle, is het zelfde als *Tutti*.
Ostinato (ital.) *obstiné* (fr.), *hardnekkig*: dus betekent *contra punto ostinato* maatgezang, 't welk als styfzinnig by denzelfden trant blyft.

P.

P of p beduidt 1) *piano* en 2) naar tyds gelegenheid, *pedaal* of voetclavier.
Parœnia (lat.), liederen, gezongen by het drinken van wyn.
Parte pl. *parti* (ital.), stemmen, uit de partituuren getrokken. *Parte che canta* (ital.), de zangstem van een uitgeschreeven muzykstuk. *Parte inferiore*, de grondstem. *Parte superiore*, de bovenstem.
Passioner (fr.), betekent, aan 't geene, dat men zingt of speelt eenen nadruk geeven, en het zelve als bezielen.
Pentaphonium (lat.), een vyfstemmig muzykstuk.
Piano, by verkorting *pia*. P. of p. *zagt*. *Piu piano*. P. P. of p. p. *zagter*; *Pianissimo*. *Piano Piano*. P. P. P. of p. p. p. allerzagtst.
Picciolo. *Piccolo*. (ital.) *klein*. *Flauto Piccolo*, een Fluitje. *Organo Picciolo*, een posityf.
Pièce pl. *pièces* (fr.) stukken, wordt voornamelyk by instrumentaal-muzyk gebruikt.
Pieno. *Piena* (ital.) *plein* (fr.) vol of vervuld: *choro pieno*, het volle choor. *Note piene*, aangevulde of zwarte nooten.
Pincer (fr.) *Pizzicare*. *Pizzicato* (ital.), de snaaren eens instruments met de vingeren zagtjes aanroeren.
Piu (ital.) meer. *Piu allegro*, vrolyker. *Piu presto*, schielyker.
Plainte (fr.), een Klaaglied.
Plaisanterie (fr.), een vrolyk stukje.
Plein chant (fr.) *Cantus planus* (lat.), de choraalzang.
Poco (ital.) *weinig*: *un poco presto*, iets schielyk.

Posement (fr.), langzaam, bedaard, aanminnig.
Prestement (fr.), schielyk.
Prologus (lat.), het voorspel van comedien of tragedien.
Promptement (fr.) *Pronto* (ital.), vaardig, zonder draalen.
Proposta (ital.), betekent in muzykaale dialogen en wissel-chooren, de vraagende stem, of het vraagende choor, door anderen beantwoord.
Protasis (lat.), het eerste gedeelte van een Drama [§. 173], 't welk den inhoud van het geheele bedryf te kennen geeft.
Psallere (lat.), beduidt 1) op een muzykaal instrument speelen, en 2) er by zingen; wie nu zulks doet, die heet *Psalmodus* of *Psaltes* (lat).

Q.

Quadroto of *quadro* (ital.) *quarré* (fr.) vierkant: *b quadro*.
Quart de mesure (fr.), een vierendeel pause.
Quatricinium, *quatuor* (lat.), een vierstemmig-
Quinque, een vyfstemmig stuk.

R.

Raddoppiamento (ital.) verdubbeling. *Raddoppiato*, verdubbeld.
Refrain pl. *refrains* (fr.) een slotrym; wordt gezegd van zekere nadrukkelyke zangwoorden, met welke een vaars begint, en welke op 't einde t'elkens herhaald worden.
Rejouissance (fr.), vreugde; blydschap; eene benoeming van zekere vrolyke stukjes in Ouvertuuren.
Repetatur (lat.) *repetez* (fr.) *replica* (ital.), herhaal.
Responsorium (lat.) *repons* (fr.), de antwoord eens choors op zingend voortgebragte vraagen.
Retardatio (lat.) *vertraaging*; een muzykaale figuur, volgens welke zeker toon eens harmonischen slags een weinigje laater komt, dan hy eigentlyk moest.
Ripieno. pl. *ripieni* (ital.), met het volle choor; wordt dikwyls aangeduid door een enkeld R, en als een stemtytel boven zodanige partyen gesteld, die slegts tot vervulling dienen, en des noods ook uitgelaaten konnen worden.

S.

S.

S of s. betekent *Solo* of *ſoli* (ital.), alleen.

Saltarella. Saltarello (ital.), huppelend, op den ſprong; wanneer, by voorbeeld, ieder eerſte noot eener korte zangmaat gepunteerd is, gelyk in Fig. 156.

Scherzi muſicali (ital.), een benoeming van allerhande op nooten geſtelde wereldſche liederen.

Schietto. Schiettamente (ital.), zonder cieraaden.

Snakade (hoogd. term), een piéce, die nu eens goede harmony, dan, joks halve, weder ſlegte, neem eens, enkel octaven en quinten, inſluit.

Schiocchezza (ital.) los, niet gebonden. *Note ſciolte*, loſſe nooten [§. 115].

Se (ital.) als, indien: *ſi replica ſe piace*, herhaal, als 't U belieft.

Semi (lat.), betekent 1) half, en 2) onvolmaakt. *Semidiapente*, een valſche quint. *Semidiapaſon*, een verminkte octaaf. *Semiditono*, een kleine terts. *Semiditono con Diapente*, een kleine ſeptima. *Semiſoſpiro*, een achtendeel pauſe enz.

Semplice (ital.), eenvoudig; niet verdubbeld.

Senza (ital.) zonder: *Senza ſtromenti*, zonder inſtrumenten.

Si (ital.) betekent voor een werkwoord, *men. Si replica*, men herhaale. *Si replica una altra volta*, herhaal nog eens. *Si ſegue*, vervolg, namelyk, op de voorſchreeven manier. *Si ſuona*, men ſpeele; de inſtrumenten gaan nu alleen, zonder zangſtem. *Si volti*, keer het blad om. *Si volti ſubito*, ſla ſchielyk om, er is zeer weinig tyd.

Sicinium (lat.), een alleenzang.

Six quatre (fr.), $\frac{6}{4}$ maat; ſix huit, $\frac{6}{8}$.

Sliſſato (ital.), geſleept.

S. M. of s. m. betekent, in clavierſtukken, alwaar het op overſpel aangezien is, *ſiniſtra manu*, met de linkerhand.

Sminuito (ital.) *diminué* (fr.), kleiner gemaakt; namelyk, lange nooten tot korte.

Smorzato (ital.), *uitgebluſcht*, betekent ſtreeken op ſnaartuigen, die allengskens zwakker worden, en welker toonen als uitgaan.

Soggetto. pl. *Soggetti* (ital.) komt voor 1) by melodyen, over

over en onder de welke iets gecomponeerd wordt; 2) by zangwoorden; en 3) by een thema, uit het welk een fuge kan worden.

Solo, pl. *ſoli* (ital.) *alleen*, beduidt in concerteerende partyen, het is nu tyd van te vigileeren; het komt op U alleen aan.

Sommeil (fr.); een benoeming van zekere langzaame, ſlaaperige pièccen in Ouvertuuren.

Sonatore, *Suonatore* (ital.), een inſtrumentſpeeler.

Sopra (ital.) boven. *Di ſopra*, van boven. *Nella parte di ſopra*, in de bovenſtem.

Sordino, pl. Sordini (ital.) *Sourdine*, *Sourdines* (fr.), behalven dat het ook wel eens *Poccetta*, een Krytertje, of dansmeeſters vedel betekent, heeft zyn opzigt, in de uitdrukking, *con ſordini*, tot zodanige kleine, kopere of looden machinen, als men, tot demping van 't geluid, op de kammen van geſtreeken ſnaartuigen hegt, en, tot ſtukjes hout, die men onder in trompetten ſteekt, onze eenen toonen hooger, en ganſch zagt, als of het geluid van verre kwam, te doen klinken.

Soſpiro (ital.) *ſuſpirium* (lat.) *ſoupir* (fr.), een vierendeel pauſe.

Soſtenuto (ital.) *ſoutenu* (fr.), *aanhoudend*, betekent, volle gelykmaatige toonen, tuſſchen welke het geluid geenzins verdwynt.

Sotto (ital.) onder, beneden. *Di ſotto*, van beneden. *Nella parte di ſotto*, in de benedenſtem.

Spedito (ital.), vaardig; vlug; gezwind.

Spiccato, *ſtaccato*, *ſtoccato* (ital.) geſtooten, kort van elkander afgeſcheiden; wordt in tegenſtelling van *ſoſtenuto* gebruikt.

Stentato (ital.) geeft te kennen, de toonen met zulk eenen nadruk voortbrengen, dat men zyne aandoening klaarlyk doe bemerken.

Stretto (ital. beduidt in tegenſtelling van *largo* [breed of uitgebreid] *naauw*, kort achtereen: dienvolgens, ras en ſchielyk, zonder zig met eenige byvoegſelen op te houden.

Suegliato (ital.), op eenen vrolyken trant.

Syzygia (gr.), *conjunctio conſonantiarum* (lat.), een volluidende harmoniſche ſlag.

T.

T betekent in muzykſtukken 1) *Tenore* (ital.) *Taille* (fr.), en 2) *Tutti*, alle ſtemmen.

t, een trillo of trilletto.

Tace (ital.) *tacet* (lat. *zwyg;* hou U ſtil. Langs deezen weg beſpaart men, by lange perioden, de moeite van de maaten te tellen; en by recitativen ſtelt men doorgaans in de partyen der inſtrumenten, wanneer een *Aria* of *Accompagnamento* zal volgen, tot waarſchouwing, het laatſte zangwoord: by voorbeeld, *depoſuit, tace; ſchenken, tace.*

Tact (hoogd. term), afkomſtig van *tactus* (lat.), het *gevoel*, heeft zyne voornaamſte opzigt tot de *tydmaat* [Inl. §. 227].

Tardo (ital.), langzaam, ſleepende.

Taſtatura (ital.) *claviatura*, *claviarium* (lat.), betekent in 't gemeen *claviertoetſen*, ſchoon ook zeker ſoort eener fantaiſie deeze italiaanſche benoeming draagt [§ 206].

Taſto Solo (ital.) of T. S, beduidt in de generaalbas, de enkele bastoonen en toetſen, zonder byvoeging van harmony, tot er weder cyffers boven ſtaan; wanneer namelyk de harmoniſche ſlagen zo ſchielyk veranderen, dat men den Accompagnateur de moeite niet vergen mag.

Tendre (fr.), tederlyk, aanminnig.

Tenore Viola, of *Tenore Violino* (ital.) beduidt de gewoone altviool of *braccio*, welker toonen nu in den tenoorſleutel ſtaan.

Teretismata (gr.), allerhande ſoort van liederen.

Terzetto (ital.) betekent 1) een zangſtukje van drie vocaalſtemmen, met de ſpeel-bas en de overige verzellende inſtrumenten; 2) een drieſtemmig inſtrumentaal-ſtukje.

Terzo. Terza. (ital.) beduidt 1) de derde: *Violino terzo*, de derde Viool. 2) een drieſtemmige compoſitie [§. 166]; en 3) een derde part eens geheels: *un terzo di battuta*, een derde gedeelte eener zangmaat.

Teſto (ital.) *text* (fr.), de zangwoorden van vocaalſtukken.

Threnodia (lat.) een treurlied. *Threnodus*, iemand die het zingt.

Ton capital (fr. de hoofdtoon.

Tour-

Tournez (fr.), keer het blad om. *Tournez vite*, ſlaa ſchielyk om.

Tre (ital.) *trois* (fr.) drie: *à tre Violini*, voor drie Vioolen.

Trias harmonica of *muſica* (lat.) een muzykaale drieklank, beſtaande uit prime, terts en quint.

Tricinium (lat.), een drieſtemmig ſtuk.

Tritono (ital.) *triton* (fr.), een groote quart [Fig. 25].

Trois un (fr.) $\frac{3}{1}$ maat; *trois deux*, $\frac{3}{2}$; *trois quatre*, $\frac{3}{4}$; *trois huit*, $\frac{3}{8}$.

Tromba (ital.) *Tuba. Buccina* (lat,) een trompet. *Trombone*, een bazuin of ſchuiftrompet. *Trombono piccolo*, een kleine alt-bazuin. *Trombone maggiore*, een groote alt-bazuin. *Trombone groſſo*, een groote quart- bazuin. *Trombone grande*, een bas-bazuin.

Tutti pl. van *tutto* (ital.), alle, namelyk voorhanden zynde ſtemmen.

V.

V betekent in de muzyk *Violino*.

VV, twee Vioolen.

VS, *volti ſubito* (ital.) ſlaa gezwind om.

Veloce, *velocemente* (ital.) ſchielyk. *Velociſſamente*, zeer ſchielyk.

Verrillon (fr.), een glasſpel, van bierglaſen of wynroemers.

Vinette. Vinate (ital.), een drinklied.

Viola ital.), ter onderſcheiding van *Violino*, een Alt- of tenoor-viool. *Viola di ſpala*, een ſchouder-viool.

Vite, *vitement* (fr.), ſchielyk.

Undecima (lat.), een elftoon, of dubbele quart: by voorbeeld, c. f̄.

Un poco (ital.) een weinig. *Un poco allegro*, wat vrolyk.

Volta. volte (ital.) maal. *Una volte*, eenmaal. *due*, *trè*, *quattro volte*, twee, drie, viermaal.

Volti (ital.), ſlaa om.

Utremifaſollarii noemt men de geene, die deeze ſes verminkte lettergreepen, in plaats van de ſeven letters a. b. c. d. e. f. g, gebruiken.

Adieu, Lecteurs, jusqu'à revoir.

R E-

REGISTER

Van de voornaamste Auteuren *en verklaarde* zaaken, *buiten 't Aanhangzel hier bygebragt.*

Con-

ach-

Eenige ingeslopen Drukfeilen aldus te verbeteren.

Bladz.	§.	regel	*staat*	*lees*
10		1	mete	met c
23		29	naar a	naar a
32	61	11	dikwyl	dikwyls
61		15	achter No. 6.	(ontbr.) in aanmerking.
61		21	weer	weet
87		11	partituureu	partituuren
89		3	ſtaane	ſlaane
89		14	aecht	acht
95	126	11	ſtuiting	ſluiting
101		1	verſehillen	verſchillen
104	146	8	verfcheiden	verſcheiden
106		6	c v	C
106		12	ſtreedje	ſtreepje
107		1	ſawen	ſamen
114	155	1	Dea anduiding accententvatie	De aanduiding accentuatie
116		10	$\frac{9}{16}$ maaten	$\frac{9}{16}$ deel maaten
163		6	muzykaalen	muzykaale
169		7	moeſte	moeſten
176	219	10	a a ſkruis ſkruis	a d ſkruis ſkruis

De overige Feilen gelieve de Leezer of te verbeteren of te verſchoonen.

TAB. I.

Fig. 1
§6 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7

Fig. 2
c d e f g
F G A B
Laage Bas 1 2. 5.6. 8.9.

Fig. 3
G A B c d e f g a b
Bas 3.4. 6.7.

Fig. 4
B c d e f g a b c d
Hooge Bas 1.2. 4.5. 8.9.

Fig. 5
d e f g a b c d e f
Tenoor 2.3. 6.7. 9.10.

Fig. 6
f g a b c d e f g a
Alt 4.5. 7.8.

Fig. 7
a b c d e f g a b c
Hooge Alt 2.3. 5.6. 9.10.

Fig. 8
c d e f g a b c d e
Discant 3.4. 7.8.

Fig. 9
e f g a b c d e f g
Duitsche Viool sleutel

Fig. 10
g a b c d e f g a b
Fransche Viool sleutel

Fig. 11
§20 1 Comma

Fig. 12
4 Com.

Fig. 13
5

Fig. 14
8

Fig. 15
9

Fig. 16
13

Fig. 17
§32

Fig. 18

Fig. 19
10

Fig. 20
14

Fig. 21
18

Fig. 22
22

Fig. 23
§37 19

Fig. 24
23

Fig. 25
27

TAB. II.

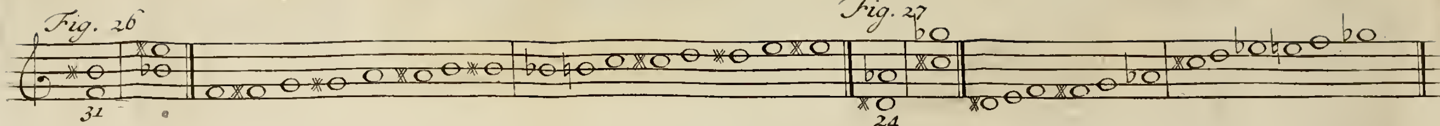


Fig. 26
31
Fig. 27
24



Fig. 28
28
Fig. 29
32

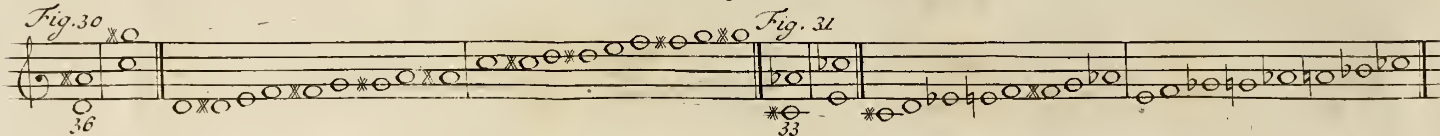


Fig. 30
36
Fig. 31
33

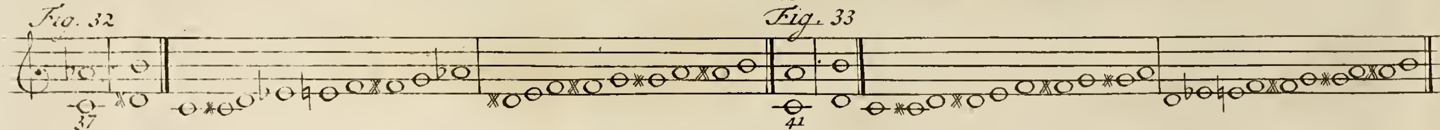


Fig. 32
37
Fig. 33
41

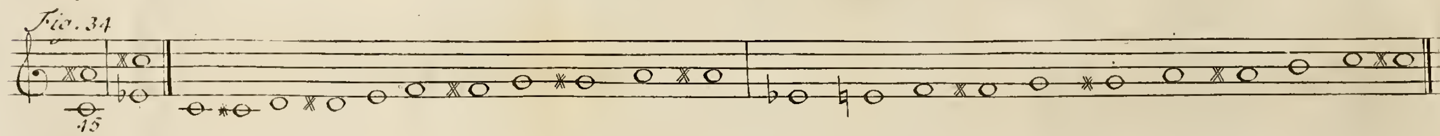


Fig. 34
45

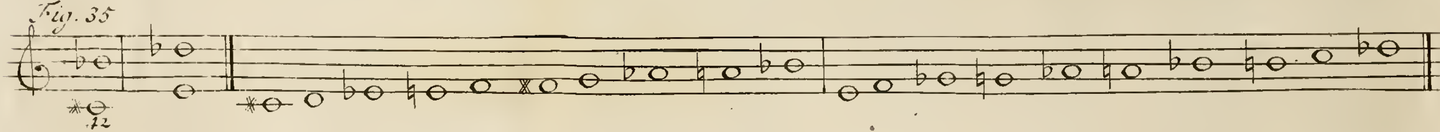


Fig. 35
42

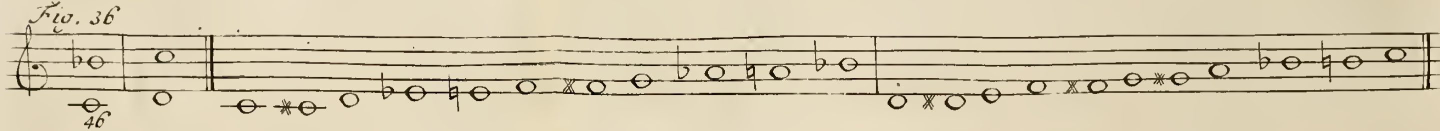


Fig. 36
46

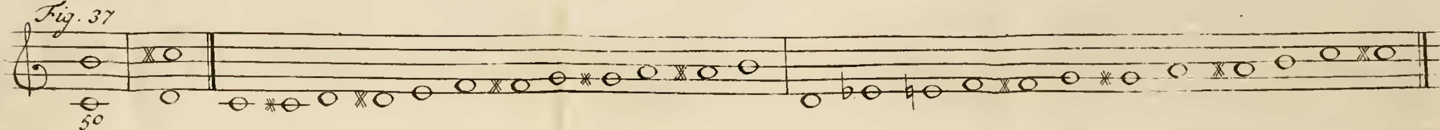


Fig. 37
50

TAB. III.

Fig. 38

54

Fig. 39

51

Fig. 40

55

Fig. 41 *Fig. 42* *Fig. 43* *Fig. 44* *Fig. 45*

59 56 60 64 68

Fig. 46 *Fig. 47* *Fig. 48*

49

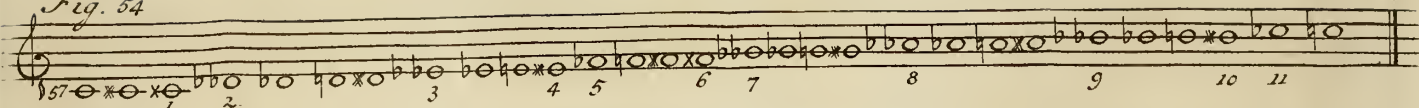
Fig. 49 *Fig. 50*

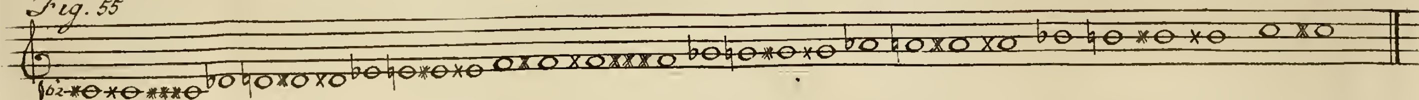
Fig. 51 *Fig. 52*

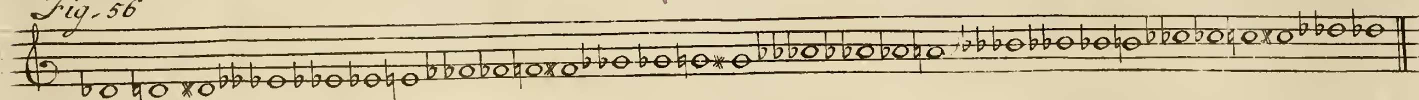
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Fig. 53

TAB. IV.


Fig. 54
§57
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11


Fig. 55
§62


Fig. 56

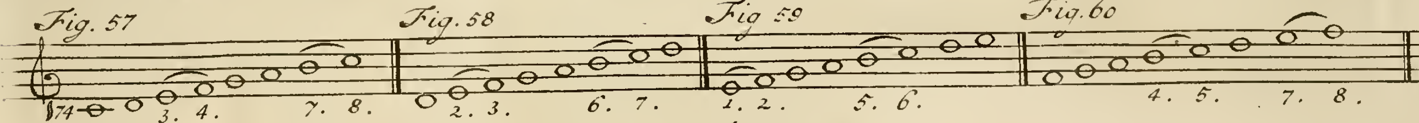
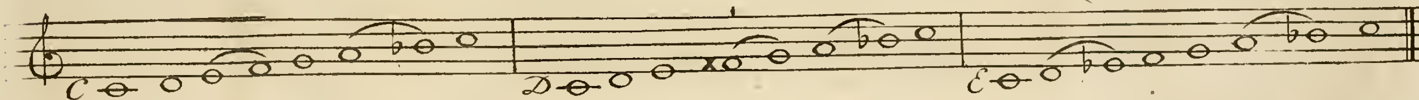
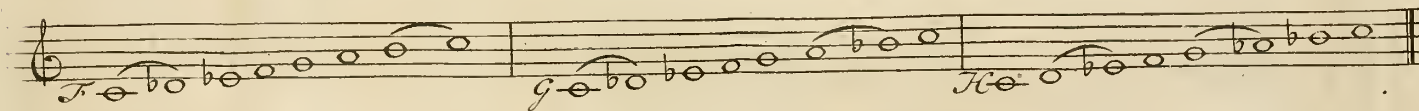
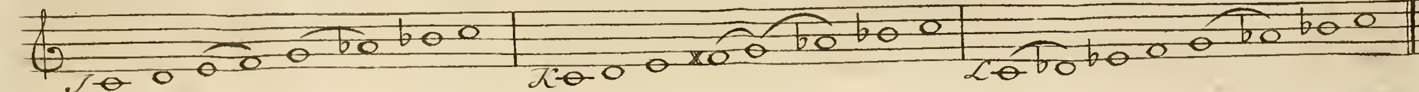

Fig. 57
§74
3. 4. 7. 8.
Fig. 58
2. 3. 6. 7.
Fig. 59
1. 2. 5. 6.
Fig. 60
4. 5. 7. 8.


Fig. 61
3. 4. 6. 7.
Fig. 62
2. 3. 5. 6.
Fig. 63
§85 A
B


C
D
E


F
G
H


I
K
L

TAB. V.

189. Over de groote terts

C nº 1

G 3

D 5

A 7

E 9

B 11

F× 13

C× 15

G× 17

D× 19

A× 21

E× 23

Over de kleine

A 2

E 4

B 6

F× 8

C× 10

G× 12

D× 14

A× 16

E× 18

B× 20

F mol 22

Over de groote

B× 25

F mol 27

C mol 29

G mol 31

D mol 33

A mol 35

E mol 37

B mol 39

F 41

Over de kleine

C mol 24

G mol 26

D mol 28

A mol 30

E mol 32

B mol 34

F 36

C 38

G 40

D 42

TAB. VI.

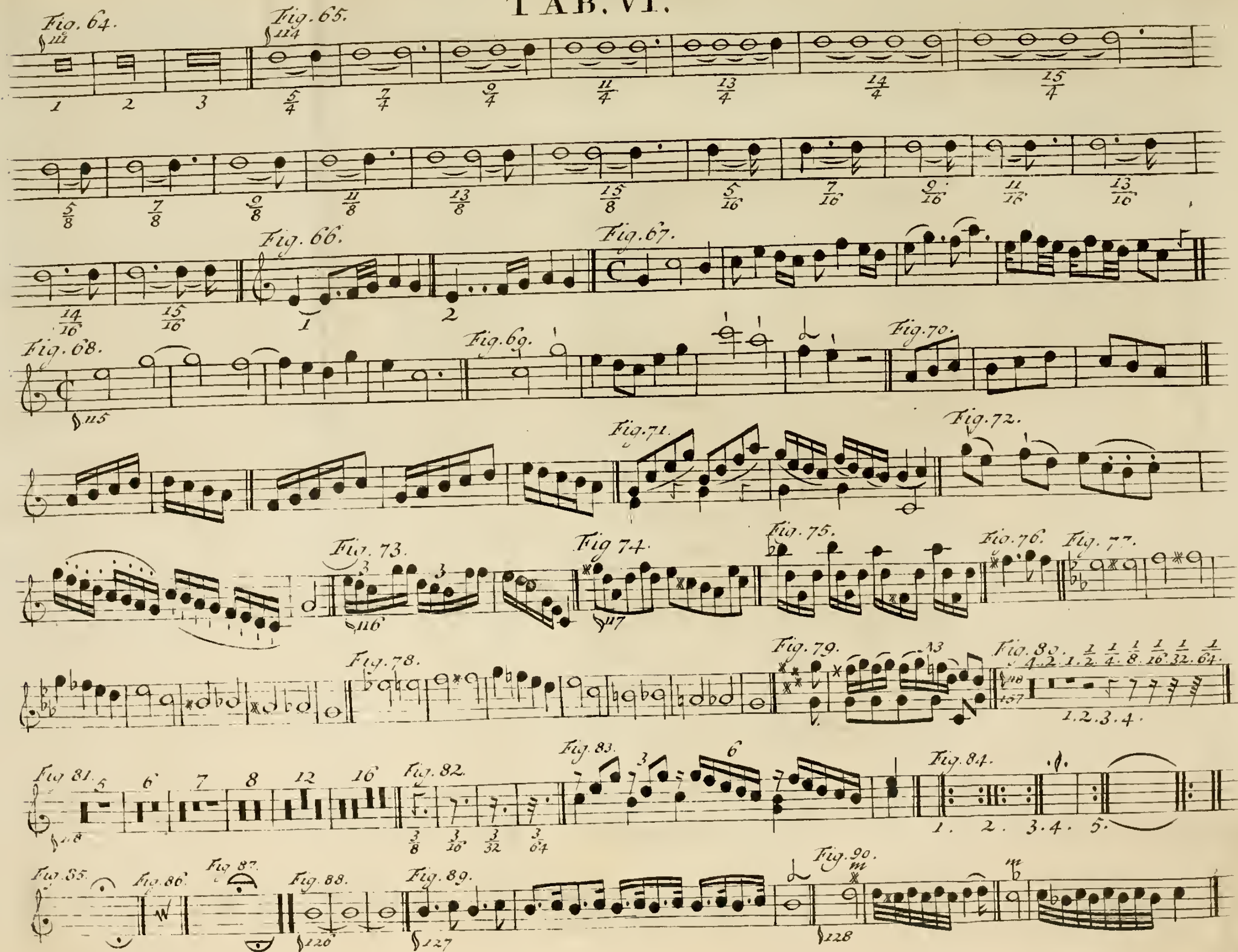
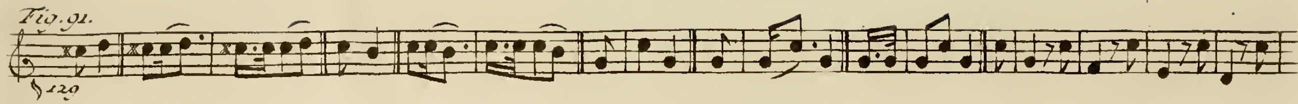


Fig. 64.
§ 112
1 2 3
Fig. 65.
§ 114
5/4 7/4 9/4 11/4 13/4 14/4 15/4
5/8 7/8 9/8 11/8 13/8 15/8 5/16 7/16 9/16 11/16 13/16
14/16 15/16
Fig. 66.
1 2
Fig. 67.
Fig. 68.
§ 115
Fig. 69.
Fig. 70.
Fig. 71.
Fig. 72.
Fig. 73.
§ 116
Fig 74.
§ 117
Fig. 75.
Fig. 76.
Fig. 77.
Fig. 78.
Fig. 79.
Fig. 80.
1/4 1/2 1. 1/2. 1/4. 1/8. 1/16. 1/32. 1/64.
§ 118
1. 2. 3. 4.
Fig 81.
5 6 7 8 12 16
Fig. 82.
3/8 3/16 3/32 3/64
Fig. 83.
6
Fig. 84.
1. 2. 3. 4. 5.
Fig. 85.
Fig. 86.
Fig 87.
Fig. 88.
§ 126
Fig. 89.
§ 127
Fig. 90.
§ 128

TAB. VII.


Fig. 91.
§ 129

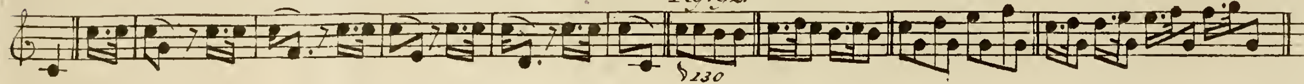
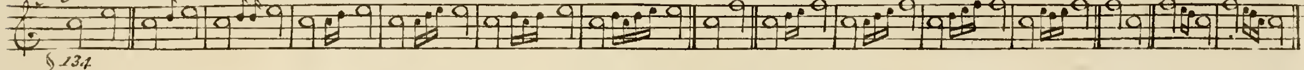
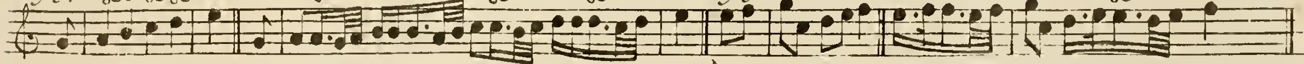

Fig. 92.
§ 130

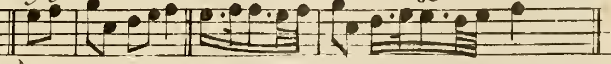

Fig. 93.
§ 131
Fig. 94.
§ 132
1.
2.
3.
Fig. 95.
§ 133
1
2
3

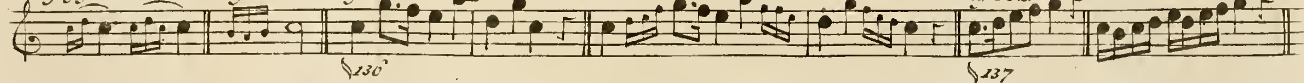


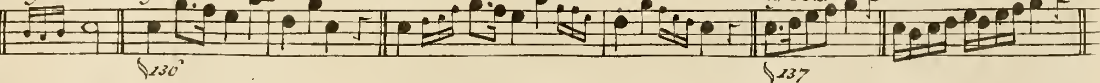


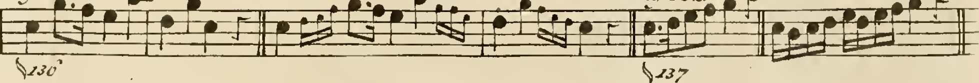

Fig. 96.
§ 134

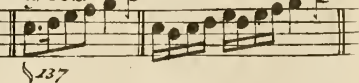

Fig. 97.
Fig. 98.
§ 135

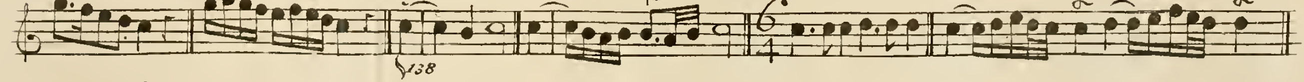


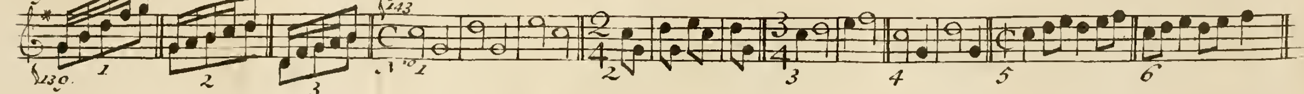

Fig. 99.
Fig. 100.
Fig. 101.
§ 136
Fig. 102.
§ 137

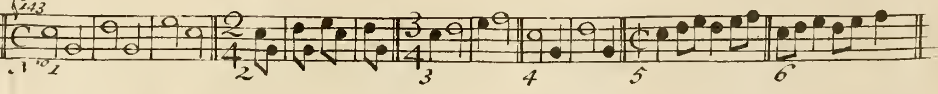


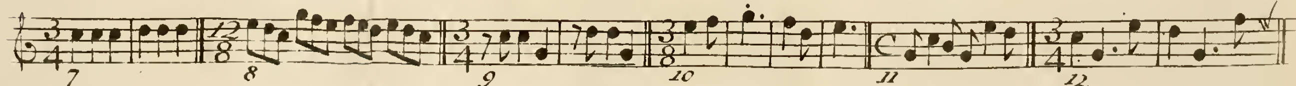





Fig. 103.
§ 138


Fig. 104.
§ 139
1
2
3
Fig. 105.
§ 143
1
2
3
4
5
6




7
8
9
10
11
12

T AB. VIII.

no. 13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23

24 25 Fig. 106. Fig. 107. Fig. 108. Fig. 109.

Fig. 110. Fig. 111. Fig. 112. Fig. 113. Fig. 114.

§ 145. 1. 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 Fig. 115.

Fig. 116. Fig. 117.

§ 146

Fig. 118. enz Fig. 119. Fig. 120.

enz. Fig. 121. Fig. 122 Fig. 123

§ 151

Fig. 124. Fig. 125.

TAB. IX.

Fig. 126.
152 nº 1.
2
cnz
3

cnz
4
5
Fig. 127.
Adagio
Fig. 128.

Fig. 129.
Fig. 130.
Fig. 131.
Fig. 132.
nº 1

2
Fig. 133.
153 nº 1

cnz
2
cnz
3
4
5

cnz
Fig. 134.
154
Fig. 135.
Fig. 136.
Nº 1.
2

Fig. 137.
155 nº 1.
2
Fig. 138.
Fig. 139.
1
2

3
Fig. 140.
Fig. 141.
Fig. 142.
Fig. 143.

Fig. 144.
nº 1
2
3

TAB. X.

Fig. 145 §157 1 2 *Fig. 146* 1 2 *Fig. 147* *Fig. 148* §161

Fig. 149 *Fig. 150* no. 1. 2 3 4 5 6

Fig. 151 §170 *Fig. 152* *Fig. 153* §185 *Fig. 154* §186

Fig. 155 §201 *Fig. 156*

Fig. 157 §205 *Le son des cloches de Vernon est bon, bon, bon, bon.* *Fig. 158* §213 *Fig. 159* *Fig. 160*

Fig. 161 §213 no. 1. 2 3. 4. *Fig. 162*

Fig. 163 §216 *Fig. 164* §218

Fig. 165 *Fig. 166*

Fig. 167 *Fig. 168*

TAB. XI.

Fig. 169. §219 Fig. 170 Fig. 171.

Fig. 172. Fig. 173. §220 no. 1.

no. 2. Da Capo

no. 3. g a d

no. 4.

no 5. d d c d g

Fig. 174. n. 1. no. 2. no. 3.

no. 4.

Fig. 275 no. 1. no. 2.

[illegible]

[illegible]